REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 29 - vol. 8 - marzo 2008

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

www.rlesh.110mb.com

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
viñeta de «Las andanzas de Abejín» de
René Cordero

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2008 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

HISTORIETA & SOCIEDAD

Jorge L. Catalá Carrasco
El humor gráfico revolucionario en Cuba. El camino hacia un arte militante **1**

PANORÁMICA

Carlos Reyes G.
Breve e incompleta mirada a la antigua-nueva historieta independiente chilena **19**

COMUNICACIÓN SOCIAL

Luis Mauro Sujatovich
La construcción del héroe en «El Eternauta» (3) **39**

El humor gráfico revolucionario en Cuba
El camino hacia un arte militante

Jorge L. Catalá Carrasco
Estudiante de doctorado, The University of Nottingham, Reino Unido

Resumen

El presente ensayo analiza las características principales del temprano humor gráfico revolucionario en Cuba, que se desarrolla con la revolución y se convertirá en lo que se ha llamado arte militante. A través de una pequeña retrospectiva del humor gráfico en Cuba llegamos a 1959 y al triunfo de la revolución. Uno de los rasgos principales de la nueva situación fue la implicación y participación de las masas en el proceso revolucionario. Como consecuencia, el papel del artista y del arte en sus diversas manifestaciones cambiará la posición del consumidor en productor, los artistas evolucionarán desde una esfera individual a la colectiva, y finalmente el enfoque didáctico se convertiría en la principal preocupación. Los ejemplos visuales provienen de la Hennessy Collection de la Universidad de Nottingham. Si no pertenecen a la colección, se indica la fuente.

Abstracy

This paper concentrates on key features of early revolutionary graphic humor in Cuba, which developed during the early course of the Revolution to become militant art. Firstly there is an overview of Cuban graphic humor history. Post-1959, one of the key features of the new environment in Cuba was the participation of the masses in the revolutionary process. As a consequence, the role of the artist and that of art in its diverse manifestations would change the consumer into producer; and artists would evolve from individuals to the collective, with a new concern and emphasis on a didactic approach. The images come from the Hennessy Collection at The University of Nottingham, otherwise it is indicated.

A través del siguiente análisis se pretende mostrar algunos rasgos del temprano humor gráfico revolucionario y la historieta, que con el triunfo de la revolución cubana en 1959, desarrollará lo que se ha llamado un arte militante. El cambio del consumidor en productor, el paso de la esfera individual a la colectiva por parte del artista o el enfoque didáctico en la producción cultural diseñan una forma de entender la posición del artista en la sociedad que supone un cambio radical con la manera de entender la función del arte en la sociedad.

Orígenes del humor gráfico en Cuba

Existe cierto consenso en afirmar que la primera caricatura cubana de la que tenemos constancia data de 1833 y estaría firmada por Luis Merlín o Mar-

sillón (según el estudioso de la historieta Manuel Barrero). Dicha caricatura presenta unas amenazas contra el fundador de Cienfuegos, Luis D'Clouet, en pleno litigio entre hacendados locales sobre las competencias que tenían el cabildo de Trinidad (al cual pertenecía Cienfuegos) y el propio D'Clouet. Se corrige así y se adelanta unos años la referencia histórica que hasta hace poco tiempo se tenía como el primer ejemplo de humor gráfico en Cuba. Fue la investigadora Évora Tamayo, quien referenció «una hoja suelta distribuida como volante en el Teatro Tacón (hoy Gran Teatro de La Habana) en el año 1848 y que algunos atribuyeron su autoría (hecho no comprobado) al escritor cubano Cirilo Villaverde» (Hernández y Piñero, 2007:18). El título de este temprano ejemplo de humor gráfico es «La vaca de leche y relevo de sus ordeñadores», en la que se representa al gobernador saliente O'Donnell y a su sustituto Federico Roncaly, así como a otras figuras de la política y la sociedad del momento. Cuba aparece representada como una vaca y los gobernantes españoles son *ordeñadores* que esquilman sin escrúpulos los recursos de la isla[1].

En cualquier caso, además de la labor historiográfica de identificación de los primeros ejemplos de humor gráfico en Cuba, convendría recapitular sobre los conceptos de humor gráfico y caricatura, además de recordar dónde y cuándo se sitúan sus orígenes a nivel universal. La caricatura es el «dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien» según recoge la Real Academia Española (RAE). Y el humor gráfico, en estrecha relación con la caricatura, sería una proyección de la misma, una extensión, si acaso, con el añadido del texto a la imagen (no necesariamente) y la derivada formación de las denominadas tiras cómicas que ya implican una cierta secuenciación de las acciones y están por tanto en la génesis de la historieta. A su vez la historieta se puede definir como «una serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo» según recoge el diccionario de la RAE. Pero además, no hay que olvidar que la historieta es un medio de comunicación que funciona sobre soporte impreso.

Sin remontarnos a ejemplos de la Antigua Grecia (donde ya se registran vasijas de tono jocoso) o a ejemplos de tallas medievales con un sentido humorístico, deberíamos vincular el surgimiento del humor gráfico tal y como lo conocemos hoy en día con dos hechos o períodos históricos. Por un lado, la invención de la imprenta de Gutenberg en el siglo XV (con anterioridad, en China ya se habían hecho impresiones con papel en el siglo IX) que permitió una difusión del saber como nunca antes había ocurrido en la historia universal. Dicha difusión y reproducción preludió el desarrollo posterior del periodismo en el siglo XVIII, que supuso una nueva manera de entender la información. Consecuentemente podemos afirmar que el humor gráfico moderno surgió en Europa durante el siglo XVIII, tal y como postula Manuel Barrero (Barrero, 2004:69)[2].

Con la llegada de la primera imprenta a Cuba en 1723, a través del belga Charles Habré, comienza a dar sus primeros pasos la industria de la impresión, pieza clave para el desarrollo del periodismo y del humor gráfico, que utiliza los medios de comunicación im-

presos como vía de difusión. La segunda imprenta llegaría en 1735 y para 1792 Santiago de Cuba contaría con la primera, mientras en La Habana existían en ese momento siete imprentas funcionando (Fornet en Kapcia, 2005:36).

Las primeras hojas sueltas con noticias circularon a partir de 1764[3] con el nombre de *La Gaceta*, que luego se convirtió en 1782 en la *Gaceta de La Habana*. En 1790 se editó el primer periódico formalmente en La Habana, *Papel Periódico de La Habana* que hasta 1848 funcionaría como principal vehículo de expresión cultural (Kapcia, 2005:46). Algunos años más tarde vería la luz el diario más longevo de Cuba, *Diario de la Marina*, en 1832. A partir de la segunda mitad del siglo XIX los periódicos, semanarios y revistas de tono satírico se suceden, prevaleciendo la figura del español Juan Martínez Villergas, que en 1857 sacaría al mercado la primera publicación que incluía humor gráfico: *La Charanga* (Hernández y Piñero, 2007:22). Junto a Villergas otro español emigrado a Cuba, Víctor Patricio de Landaluce, serían las dos figuras clave en el desarrollo del humor gráfico en el siglo XIX. Juntos crearían publicaciones similares a *La Charanga*, como *El Moro Muza* y *Don Junípero*[4], en las que Landaluce daría muestras de su habilidad con los lápices. Landaluce destaca además por consolidar el estilo costumbrista que plasmaría en diversas publicaciones periódicas, y además en dos libros: «Los cubanos pintados por sí mismos» (1852) y «Tipos y costumbres de la isla» (1881)[5].

El otro gran caricaturista de finales del XIX en Cuba es Ricardo de la Torriente, que empieza a publicar sus primeros trabajos en 1887 en *El Álbum*. Torriente, con un estilo satírico y contrario a los intereses de la metrópoli (no como Villergas y Landaluce que atacaban la causa independentista), se ve forzado a emigrar entre 1897 y 1898, recalando en Nueva York, donde colaborará con revistas de la emigración cubana como *Cuba y América* y *Cacarajícara*. Especialmente importante es la última, en la que Torriente comenzará a representar a Estados Unidos con la figura del Tío Sam, que luego se repetirá de manera sistemática por la mayoría de los humoristas. Sin embargo, en ese momento de la historia la representación del vecino del norte contiene trazas tanto positivas como negativas, como señala Adelaida de Juan: «El Tío Sam aparecerá en sus caricaturas alternativamente como el salvador económico y como el entremetido en la isla. Pero se le escapa el alcance del imperialismo, característica esta, por otra parte, del primer cuarto de siglo en Cuba» (de Juan, 1999:15).

Torriente sería el creador de uno de los personajes más populares del humorismo gráfico cubano: «Liborio». En 1905 funda *La Política Cómica*, en la que aparecerían las caricaturas de Liborio hasta el cierre de la revista en 1931. Liborio se convierte así en una de las representaciones que tendrá el pueblo cubano a través del humor gráfico: «a thin, short, moustachioed white peasant (guajiro), Liborio represented a collective self-image of unsophisticated and self-deprecating common sense, a cunning ability to survive, and it was never clear when seeing Liborio as the embodiment of their character whether Cubans did so with stubborn pride or embarrassment» (Kapcia, 2005:74).

¡Alegría!

—Pero ¿cómo es que todo el mundo menos tú se dispone a celebrar el acontecimiento?
—Porque no están como yo en el secreto, hijo mío: ¡el que se va es el año!

(*Información*, 31 de diciembre de 1931.)

Figura 1: El Bobo de Abela se lamenta de que se vaya el año y no Machado. Extraído del libro de Adelaida de Juan «Caricatura de la República» (1999).

Otros personajes capitales del humor gráfico cubano serían «El Bobo» de Eduardo Abela y «El Loquito» de René de la Nuez[6]. Los tres personajes mencionados se relacionan con la búsqueda de una representación del pueblo cubano que destaca por su pasividad, por la inactividad ante el acontecer que envuelve sus vidas. En el caso de «El Loquito» ese ver la realidad se va transformando en hacer la realidad, como reflejo del proceso que, una vez conseguido el triunfo de la revolución el primero de enero de 1959, el gobierno revolucionario pone en marcha para involucrar a la gran masa social, pobre y desfavorecida, hacia la que se orientan las reformas de carácter económico, social y educativo.

No es el cometido de este ensayo dar cuenta de la historia del humor gráfico cubano y por ello nos hemos detenido únicamente en aquellos momentos más significativos para guiar la lectura. Sin embargo, conviene recordar la importancia que revistas como *Bohemia*, *Social* o *Carteles* tuvieron en el desarrollo de la modernidad de principios del siglo XX y a lo largo de su primera mitad. Estas publicaciones albergaron en sus páginas el mejor humor gráfico de la época: Rafael Blanco, Conrado Massaguer, Portell Vilá, Hercar, Rafael Fornés... *Bohemia* se funda en 1908 por Miguel Ángel Quevedo y hacia «las décadas de los años cuarenta y cincuenta alcanzaría tiradas de 200 000 ejemplares e incluso superiores» (Hernández y Piñero, 2007:63). La revista *Social* la crea en 1916 Conrado Massaguer y contaba con una tirada de 3 000 ejemplares. Esta publicación estuvo muy relacionada con el Grupo Minorista de la vanguardia cubana. El Grupo estuvo caracterizado por su radicalismo y rechazo de las estructuras formales. Creado inicialmente por intelectuales que se reunieron en tertulias para debatir sobre los procesos de cambio y vanguardia en el arte, el propio Conrado Massaguer y el mencionado Eduardo Abela también formaron parte del mismo, además de Hernández Catá, Miguel Mariano Gómez o Alejo Carpentier entre otros (Kapcia, 2005:77). Finalmente, *Carteles* la fundó el padre de Massaguer en 1919.

El didactismo en el temprano humor gráfico revolucionario

Llegados a este punto cabría preguntarse por la función y el desarrollo

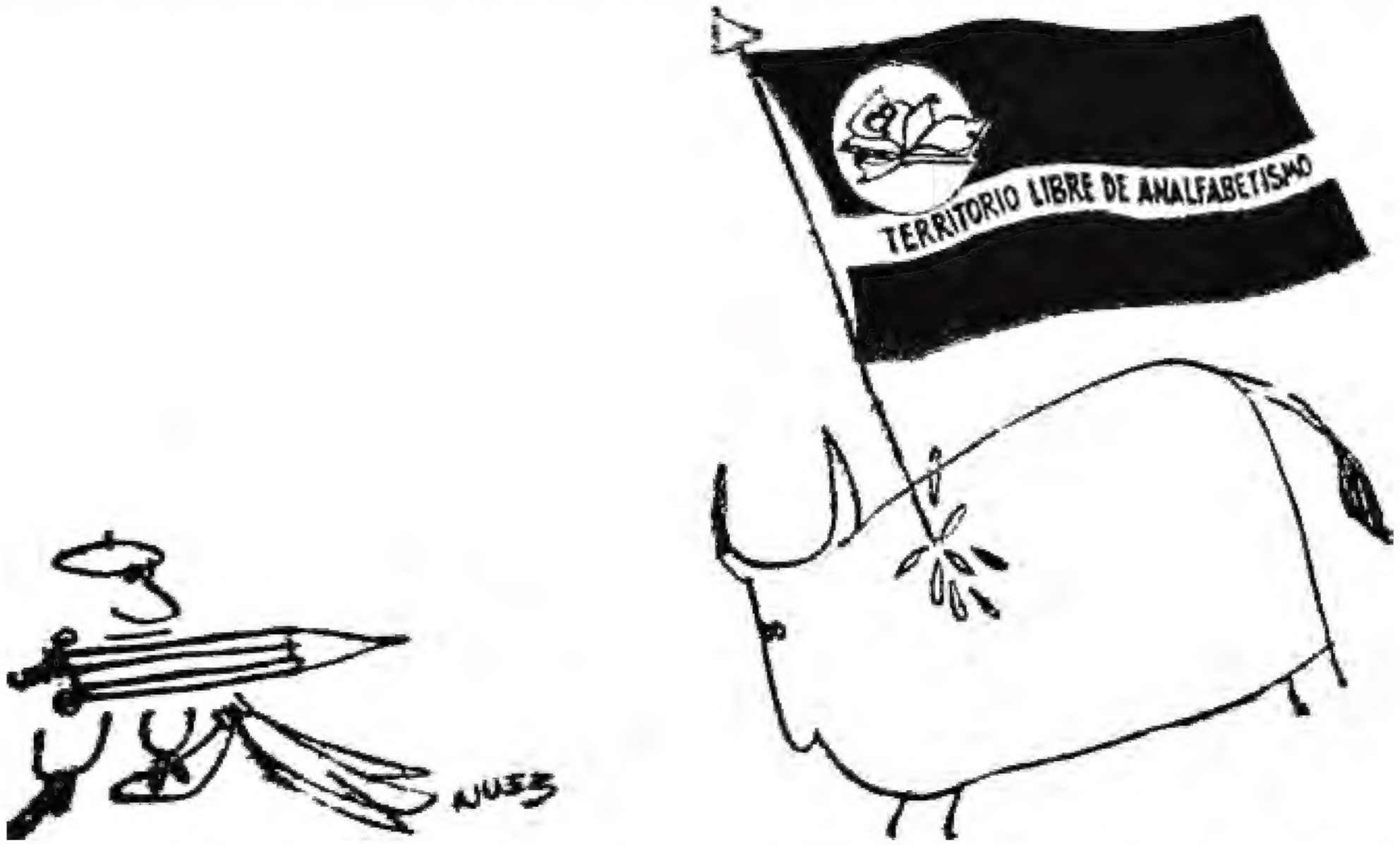


Figura 2: Lápiz en mano, cual estoque, se acomete al toro del analfabetismo. René de la Nuez en *Revolución*, el 5 de septiembre de 1961.

del humor gráfico en el temprano proceso revolucionario. Se suele aludir al «surgimiento de un humorismo gráfico que actúa desde la perspectiva de la revolución» (Hernández y Piñero, 2007:94). Esta afirmación parece obvia y viene avalada por las experiencias en la Sierra de Santiago Armada (Chago), quien dibuja sus caricaturas y crea el popular personaje «Julito 26» (en referencia al Movimiento 26 de Julio que lideró Fidel Castro en el frustrado asalto al cuartel Moncada en 1953). Chago publica sus caricaturas en el periódico *El Cubano Libre* fundado por Ernesto Che Guevara. El personaje, de línea muy sencilla, con boina calada en la que figura el número 26, lleva barba, traje militar y fusil. Chago se encargará de retratar a través de «Julito 26» la vida de la guerrilla. Por otro lado, en el contexto urbano entre 1955 y 1958 se publica de manera clandestina la revista *Mella*, que según Ana Merino, «desarrolló dos tipos de historieta, una humorística muy crítica contra el régimen de Batista y otra didáctica centrada en temáticas cotidianas que también aludían a la problemática de la desigualdad social» (Merino, 2003:166). La historieta más famosa que publicó *Mella* fue «Pucho y sus perrerías» de Virgilio Martínez y Marcos Behmaras. Vemos anunciada aquí una de las características esenciales del nuevo humor revolucionario que sería la función social, didáctica, que debía contener el producto artístico.

Una de las prioridades del gobierno revolucionario fue convertir al pueblo en agente partícipe de las reformas que se estaban produciendo en Cuba. No en vano, algunas de estas reformas que consolidaron política y socialmente al gobierno revolucionario contaron con la colaboración de las masas y su éxito se debió a esta participación masiva y en gran medida desinteresada. La Cam-

paña de Alfabetización, que empezó formalmente el 16 de abril de 1961 y se propuso terminar con el analfabetismo en un año, contó con decenas de miles de voluntarios en una labor que supuso un éxito compartido por el gobierno y el pueblo. Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) reunieron más de 100 000 nuevos voluntarios para las brigadas y la Confederación de Trabajadores Cubanos (CTC) reunió un total de 60 000 personas. El 19 de junio de 1961 el diario *Revolución* presentaba el siguiente titular: «¡¡Ganaremos la batalla contra la incultura!!». Como antetítulo venían las siguientes cifras: «Inscritos 600 000 analfabetos y 200 000 alfabetizadores». El 23 de diciembre de 1961 un artículo en *Revolución* con el recuento final de la Campaña de Alfabetización daba la cifra de un millón de alfabetizados y la tasa nacional de analfabetos se situaba en el 3,9%. Si tenemos en cuenta que Cuba tenía una población de seis millones de habitantes, se había conseguido alfabetizar 1/6 de la población en tan solo un año. Este esfuerzo de todos contó con el apoyo del humor gráfico desplegado, por ejemplo, en las páginas del citado diario *Revolución*[7].

A medida que el año 1961 avanzaba y después de la crítica situación vivida en abril del mismo año con la invasión de Playa Girón por elementos contrarrevolucionarios financiados por la CIA, el humor gráfico en *Revolución* (de la mano de Nuez, Chago o Vidal) recogió el tema de la Campaña de Alfabetización y lo abordó de manera didáctica, a nuestro modo de ver con el fin de concientizar a la población de la ingente labor que se estaba realizando[8]. En la revista *Trabajo Cuba* no. 6 (primera quincena de junio de 1961) también se recoge el motivo de la alfabetización en una historieta de Nuez que lleva por título «Se ñamaban», combinando dibujos con narración escrita (sin el uso de bocadillos[9]). En concreto, se hace referencia a la nacionalización de los centros privados de enseñanza el primero de mayo y la expulsión del clero considerado contrarrevolucionario (Fornés, 2003:219). En ella aparecen las siguientes frases que acompañan los dibujos: «La escuela privada en Cuba no era cubana. En ella se conspiraba... se leían pastorales contrarrevolucionarias... solo podían asistir a ella los hijos de los ricos. Y en ella se adoraba al imperialismo yanqui. Pero el primero de mayo... todo aquello se acabó. Y hoy todos podemos ir a la escuela... porque la escuela es una y cubana» (Nuez, 1961:22-26).

Yamile Regalado, en un artículo que examina el humor gráfico de carácter político, la propaganda visual y los anuncios gubernamentales en ejemplos de *Revolución*, *Noticias de Hoy*, *Bohemia* y *Verde Olivo* de 1959 a 1963, reflexiona sobre el nacimiento y la evolución del pueblo cubano como protagonista de los procesos de cambio que se estaban produciendo tras el triunfo de la revolución. Regalado incide en la función didáctica del humor revolucionario que ya hemos anunciado: «political cartoons and government-sponsored advertisements became efficient media through which these changes could be announced and explained to the *pueblo*» (Regalado, 2005:167). No hay que olvidar que gran parte de la masa a la que apelaron los revolucionarios en su lucha para derrocar a Batista eran personas de las

Figura 3: Detalle de la representación del abecedario realizada por Chago en *Revolución*, el 16 de septiembre de 1961.

capas más desfavorecidas de la sociedad, de ámbito rural y con un acusado analfabetismo, para las que un lenguaje lexicopictográfico como presenta la historieta se antojaba idóneo para tales fines. Regalado habla de una tendencia en las tempranas imágenes revolucionarias por anunciar y explicar los objetivos y los beneficios de las nuevas reformas de una manera informativa (*Op. cit.*: 168). Por tanto, el enfoque didáctico se convierte en esencial para los propósitos del gobierno revolucionario e impregna de manera manifiesta el humor gráfico que se realizará a partir de este momento.

Las fuerzas rebeldes en su lucha por derrocar a Fulgencio Batista entendieron la necesidad de disponer de medios de comunicación que les dotaran de presencia mediática. A la publicación de *Revolución*, se sumó *Vanguardia Obrera* y *Surco*. Con la dirección de Ernesto Che Guevara se puso en circulación *El Cubano Libre*, *Patria* y *Milicianos*. Del mismo modo el 24 de febrero de 1958 Che Guevara comenzó a transmitir a través de *Radio Rebelde*. El punto culminante, a nivel internacional, de este cuidadoso uso de los medios de comunicación por los rebeldes se produce con la entrevista que el periodista del *The New York Times,* Herbert Matthews, logra llevar a cabo con Fidel Castro en la Sierra Maestra el 17 de febrero de 1957 y que saldría publicada en el rotativo norteamericano el día 24 del mismo mes (Fornés, 2003:198). La potencialidad del humor gráfico para transmitir los logros de la lucha revolucionaria tampoco pasó desapercibida para los rebeldes. Ya se ha aludido al trabajo de Chago Armada en *El Cubano Libre* y el propio Fidel Castro en testi-

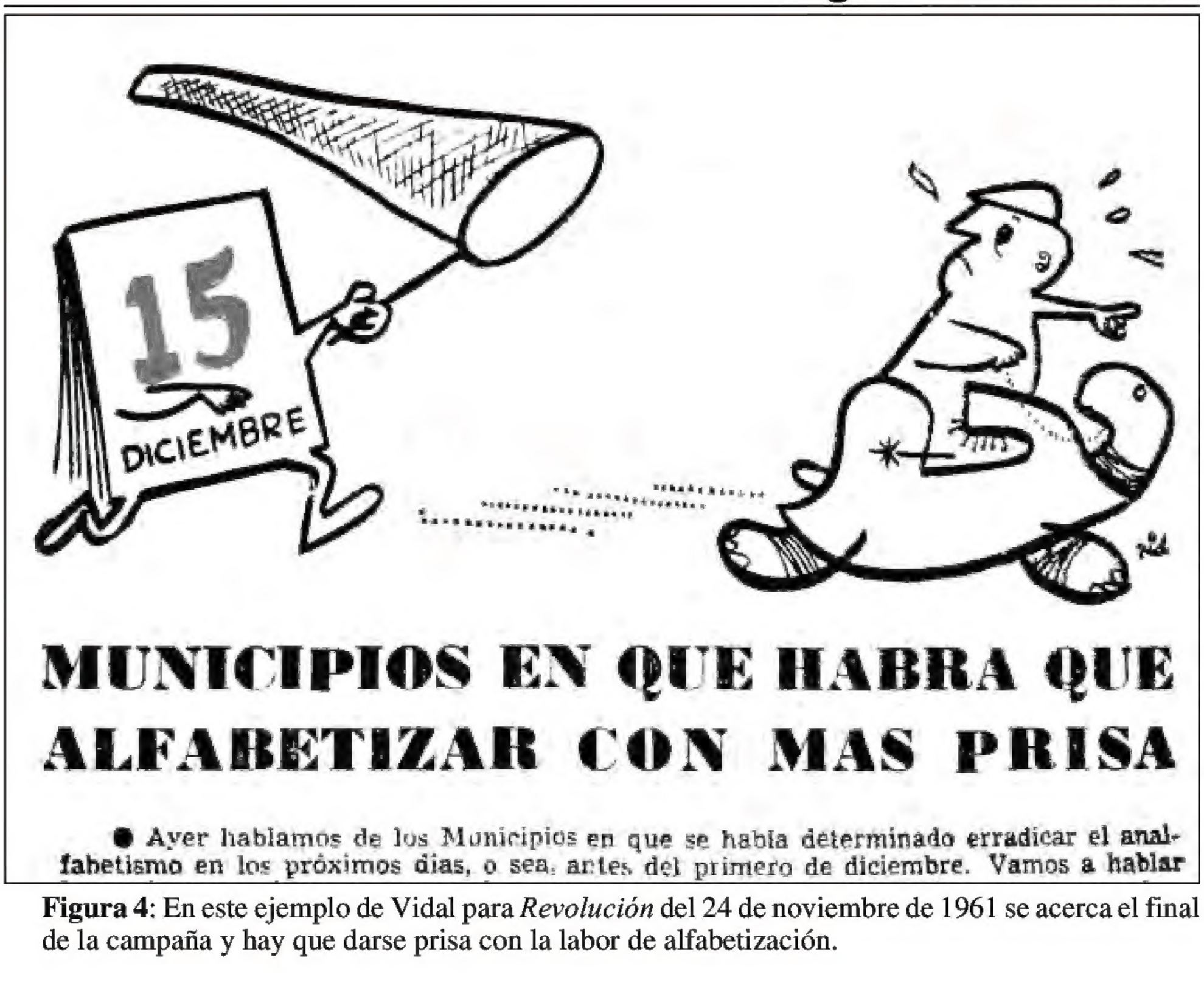

15
DICIEMBRE
MUNICIPIOS EN QUE HABRA QUE
ALFABETIZAR CON MAS PRISA
● Ayer hablamos de los Municipios en que se habia determinado erradicar el analfabetismo en los próximos dias, o sea, antes del primero de diciembre. Vamos a hablar

Figura 4: En este ejemplo de Vidal para *Revolución* del 24 de noviembre de 1961 se acerca el final de la campaña y hay que darse prisa con la labor de alfabetización.

monio fechado en Camagüey el 4 de enero de 1959 afirma que «gracias al genio de sus humoristas y al Loquito, siempre *Zig-Zag* burló a los censores» (de Juan, 1999:239-240). Se puede concluir que el humor gráfico, como medio de comunicación que utiliza el soporte de la prensa escrita, tuvo y tendría también un papel relevante en el período revolucionario venidero. Falta concretar el papel que el gobierno revolucionario quería otorgar al humor gráfico y que pasaba, como ya hemos apuntado, por un carácter didáctico, hecho que mermaría las posibilidades expresivas que artistas, como Rafael Fornés (fundador de la revista *El Pitirre* en 1960), estaban desarrollando[10]. El gobierno revolucionario necesitaba para el desarrollo de sus postulados la ayuda de los intelectuales y a ellos apeló en la creación de lo que años más tarde García Canclini llamaría un *arte militante*.

El humor gráfico como producto cultural colectivo. La transformación del consumidor en productor

Néstor García Canclini reclamaba en 1975 la necesidad de combinar, en el contexto latinomericano, un arte militante (didáctico, documental, de ensayo) a través de vías clandestinas con un arte de cuestionamiento que circulara por canales comerciales[11]. García Canclini, haciendo uso de una dialéctica marxista practicada por la mayoría de los intelectuales latinoamericanos de la época, llama la atención sobre la depen-

La consigna de la alfabetización: rapidez, calidad y terminar bien
Una forma eficaz de evaluar objetivamente los resultados prácticos de la Campaña de Alfabetización hasta el momento es considerar el porcentaje de alfabetizados con relación al total de analfabetos localizados.
Los resultados de la Campaña hasta noviembre 15 eran los siguientes: analfabetos localizados: 988,707; alfabetizados: 467,263; aprendiendo 344,403; inalfabetizables

Figura 5: Chago ilustra la consigna de la alfabetización: rapidez, calidad y terminar bien. Ejemplo extraído de *Revolución*, el 25 de noviembre de 1961.

dencia de Latinoamérica respecto a Europa y Estados Unidos en términos culturales. Una dependencia que lastra de lejos, por la imitación de los usos y costumbres europeos que respecto a la cultura, generó una fuerte dependencia privando a las naciones latinoamericanas de una expresión propia desde Latinoamérica.

García Canclini concede suma importancia a la deconstrucción del sistema capitalista que en lo cultural provoca la fetichización del objeto de arte por el valor relativo que se le da en el mercado: «En el intercambio anónimo del mercado quienes producen ven disuelto el sentido personal de su trabajo, y quienes compran reciben, en vez del sentido original, el que adjudicó a las obras la competencia económica con otras» (García Canclini, 1975:107). La fetichización la achaca el autor al modo de producción capitalista y subraya la diferencia entre el sistema artístico capitalista (organizado para obtener ganancias) y el socialista (organizado para satisfacer necesidades). Por otro lado podríamos reflexionar si en realidad se puede hablar de un «sentido personal de la obra de arte», así como del «sentido original» que quiere imprimir un autor en su trabajo. García Canclini explica la transformación del objeto de arte en fetiche, pero en un contexto general la discusión sobre el *sentido original* de una obra de arte nos parece harto resbaladiza.

García Canclini se refiere al concepto de *obra abierta* (recogiendo las teorías de Umberto Eco) que le sirve para

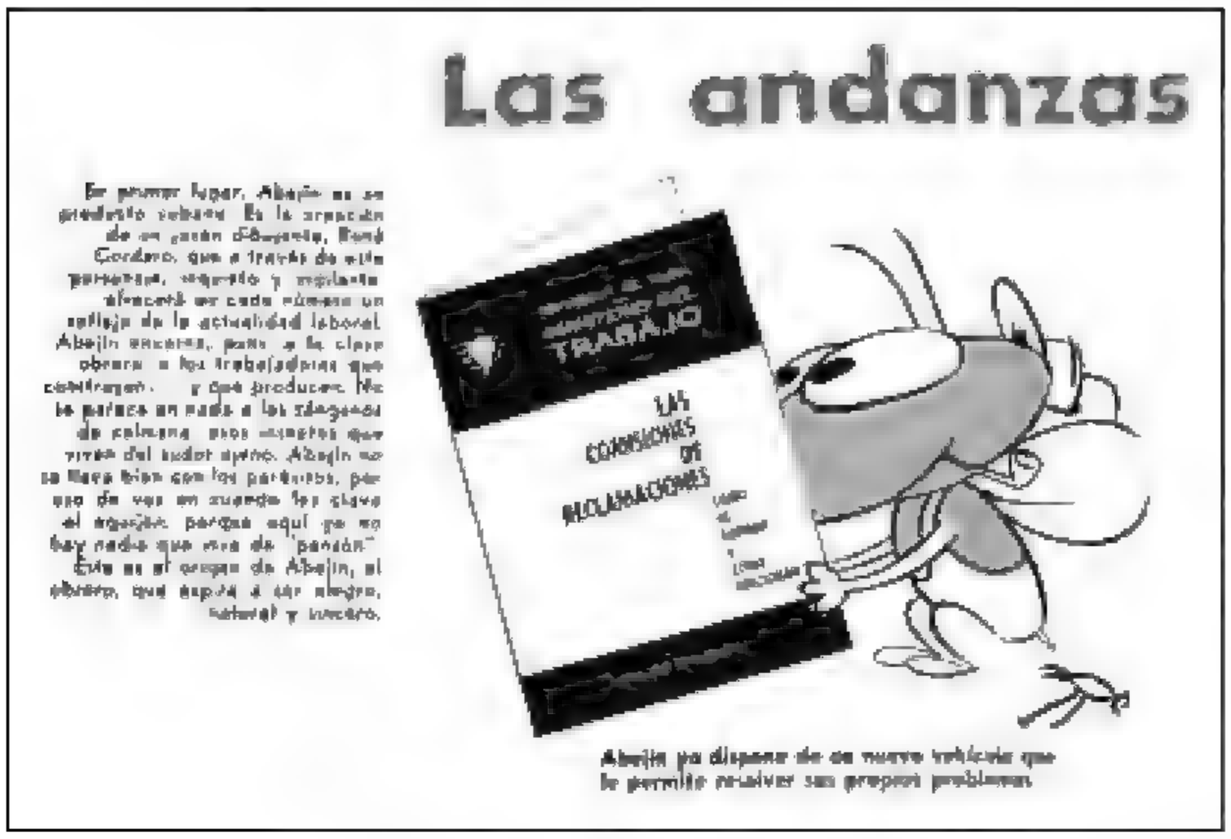


Figura 6: Detalle de la primera aparición de la historieta didáctica «Las andanzas de Abejín», obra de René Cordero para el no. 7 de la revista *Trabajo Cuba*.

sugerir el cambio del consumidor en productor y la transformación del artista desde el ámbito de la creación individual a la esfera de la producción colectiva. Precisamente, para el antropólogo argentino «el arte es producción porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo, para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con el orden económico vigente en cada sociedad» (*Op. cit.*: 112). En esta diferente organización del sistema artístico García Canclini recoge la pregunta de si «una sociedad altamente planificada, como es la socialista, puede permitir –preguntan algunos– el juego que es mera invención, el gozo que resulta de lo imprevisto, la experimentación artística» (*Op. cit.*: 113). La respuesta demuestra el entusiasmo del investigador en el proceso revolucionario cubano: «La única experiencia latinoamericana de socialización del arte dentro de una socialización de la producción, la de Cuba, revela que el proceso revolucionario –lejos de amputar la imaginación y la búsqueda experimental– puede crear condiciones sociales para ampliar su desarrollo por parte de todo el pueblo» (*Op. cit.*: 113).

El énfasis en la colectividad, en involucrar a la sociedad en los cambios sustanciales por los que estaba discurriendo Cuba en los primeros años de la revolución, se vio reflejado en una historieta naíf pero que contiene la característica esencial que hemos ido anunciando: el carácter didáctico. Nos referimos a «Las andanzas de Abejín», obra de René Cordero. Hemos documentado cuatro ejemplos de esta historieta, publicados en los nos. 7, 8, 9 y 10 de la revista *Trabajo Cuba* que aparecieron de junio a agosto de 1961. Tenemos constancia de que la revista continuó su publicación durante algunos años, pero no podemos aportar más información sobre la duración de la historieta de Cordero en sus páginas.

En primer lugar el personaje elegido, una abeja, enfatiza la colectividad frente a la individualidad de los personajes clásicos de la historieta norteamericana («Tarzan», «Prince Valiant», «Superman», «Buck Rogers», «Terry and the Pirates»...). En segundo lugar las abejas son una representación del trabajo en equipo. El valor del esfuerzo y la constancia en el trabajo son cualidades que el gobierno revolucionario se esmeró en implantar en la naciente nueva sociedad. En las páginas de *Revolución* encontramos ejemplos del artista René de la Nuez que inciden en el problema del absentismo laboral y en la necesidad del trabajo voluntario[12].

En el número 7 de *Trabajo Cuba* se presenta la historieta «Las andanzas de Abejín» de esta manera: «En primer lugar Abejín es un producto cubano. Es la creación de un joven dibujante,

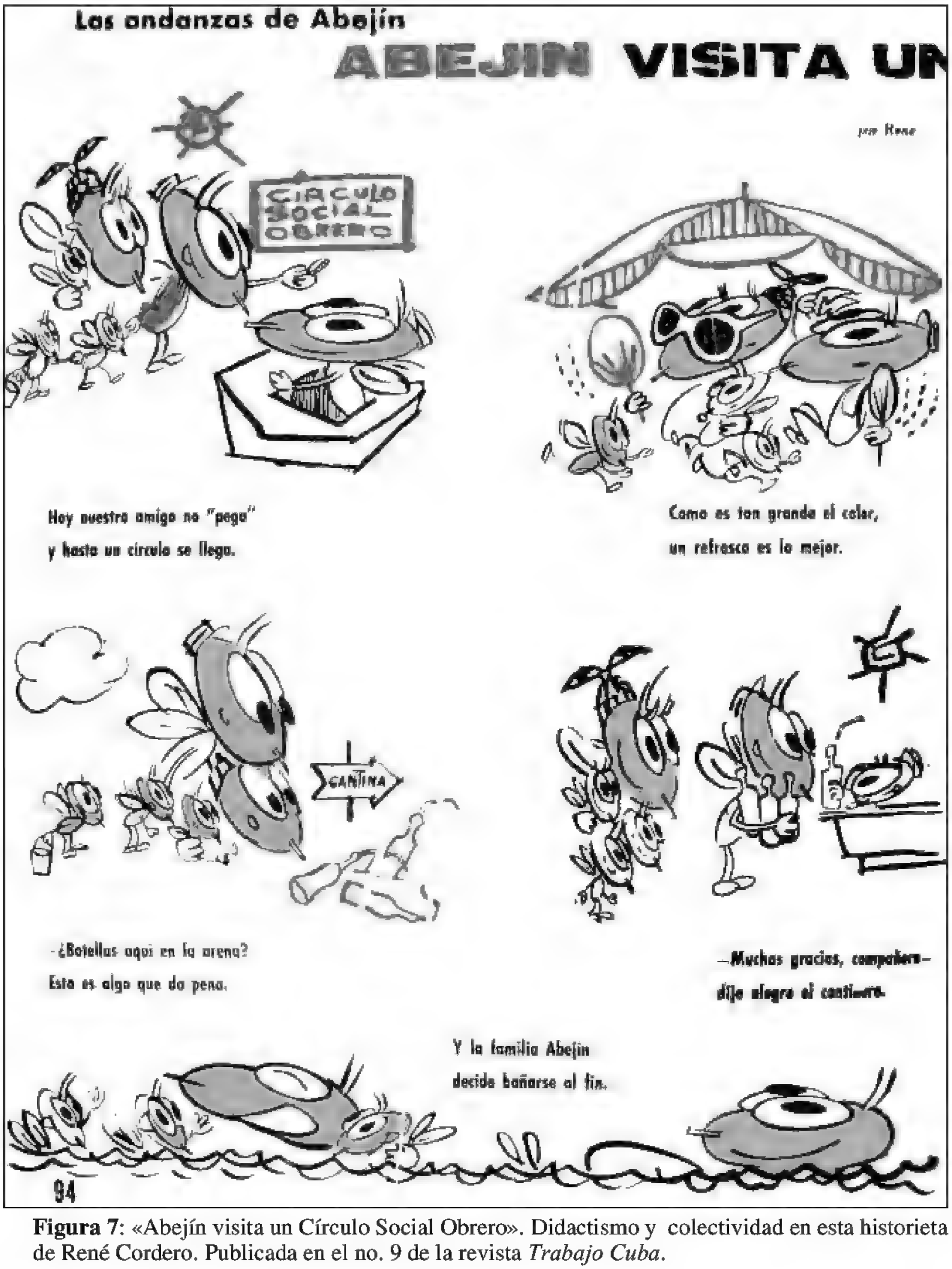

Las andanzas de Abejín
ABEJIN VISITA UN
por Rene
CIRCULO SOCIAL OBRERO
Hoy nuestro amigo no "pega"
y hasta un circulo se llega.
Como es tan grande el calor,
un refresco es lo mejor.
CANTINA
-¿Botellas aqui en la arena?
Esto es algo que da pena.
—Muchas gracias, compañero—
dije alegre el cantinero.
Y la familia Abejin
decide bañarse al fin.

Figura 7: «Abejín visita un Círculo Social Obrero». Didactismo y colectividad en esta historieta de René Cordero. Publicada en el no. 9 de la revista *Trabajo Cuba*.

René Cordero, que a través de este personaje, inquieto y vigilante, ofrecerá en cada número un reflejo de la actividad laboral. Abejín encarna, pues, a la clase obrera, a los trabajadores que construyen... y producen» (Cordero, 1961:24).

Esta primera historieta está dedicada

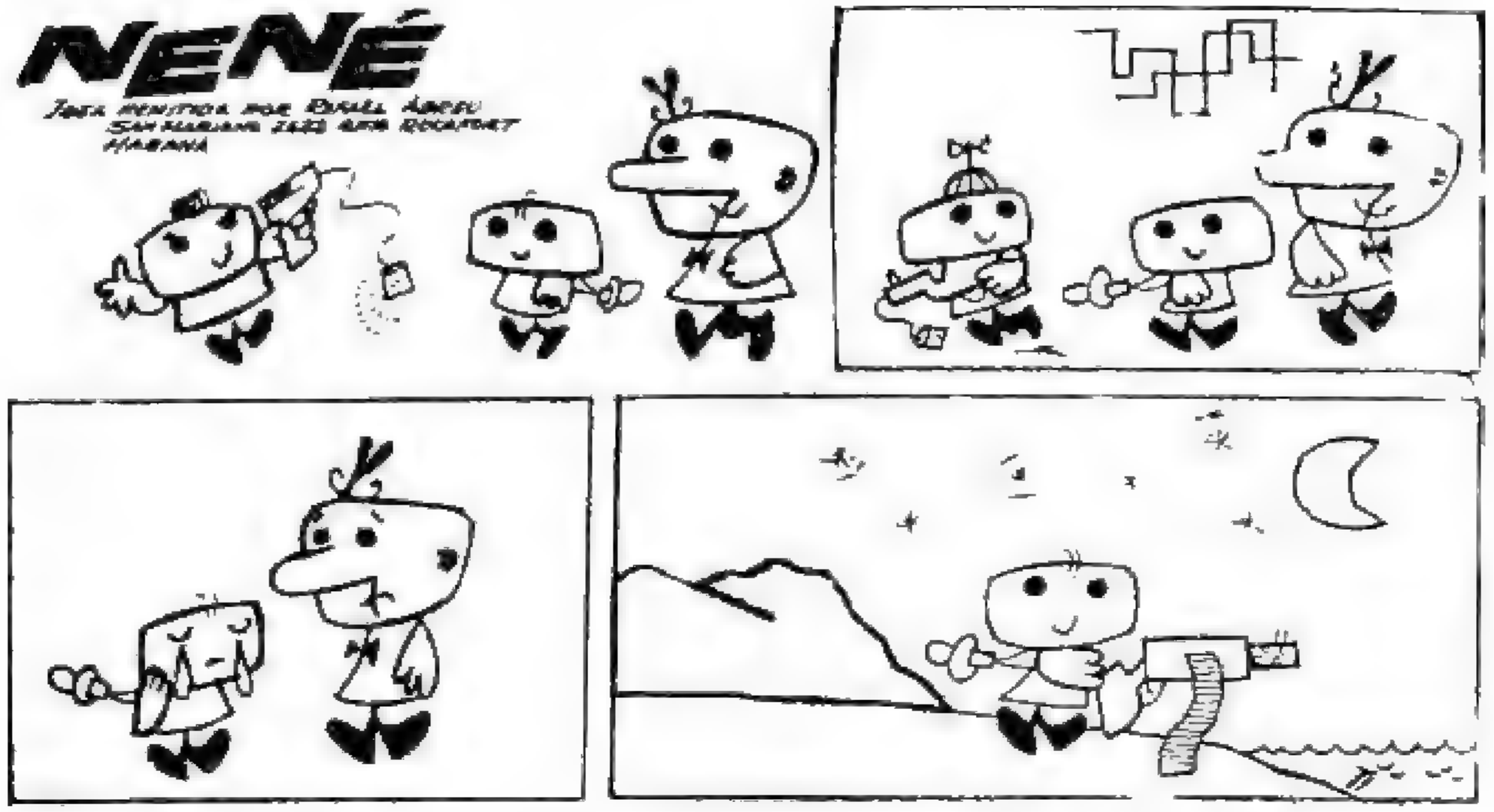


Figura 8: La historieta «Nené» dibujada por Vidal y con idea de un lector. 23 de noviembre de 1962 en *Revolución*.

a las Comisiones de Reclamaciones que el nuevo Ministerio de Trabajo puso en funcionamiento para mejorar la situación laboral de los trabajadores. A través del collage (integrando el folleto de las Comisiones de Reclamaciones con diversos dibujos de Abejín) y texto al pie de las viñetas, sin bocadillos, se incide en la mejora sustancial de los trabajadores y se exalta la medida como «¡Este es otro triunfo de la revolución socialista, que ha llevado el poder a manos proletarias!» (*Op. cit.*: 25). Esta frase (en junio de 1961) supone una clara referencia a lo proclamado por Fidel el 16 de abril en cuanto a la República Socialista de Cuba durante el sepelio de las víctimas del artero ataque del día anterior a los principales aeropuertos militares del país como preludio de la invasión por Playa Girón.

El número 8 de *Trabajo Cuba* publica la historieta «Abejín y las piezas de repuesto». En este caso el cómic se centra en erradicar el absentismo y fomentar la creatividad para enfrentar la carestía de piezas de repuesto en la maquinaria. La historieta combina dibujos con pequeños pareados al pie. En ella Abejín ve que una fábrica tiene su producción parada y averigua que se debe a la falta de piezas de repuesto para resolver un problema técnico. Abejín pone manos a la obra y repara la avería utilizando un montón de piezas que parecían inservibles: «Algo contempla Abejín en medio de su trajín. Una fábrica parada y obreros sin hacer nada. –¿Cómo te quedas durmiendo en vez de estar produciendo? –Es que hay algo descompuesto y no hay piezas de repuesto» (Cordero: 32).

En el siguiente número de la revista, el número 9, se publica la historieta titulada «Abejín visita un Círculo Social Obrero», que presenta a la familia de Abejín disfrutando de las comodidades de un Círculo Social Obrero. La historieta usa de nuevo los pareados al pie de las imágenes de tono didáctico, recordando mantener una conciencia cívica: «Hoy nuestro amigo no *pega* y

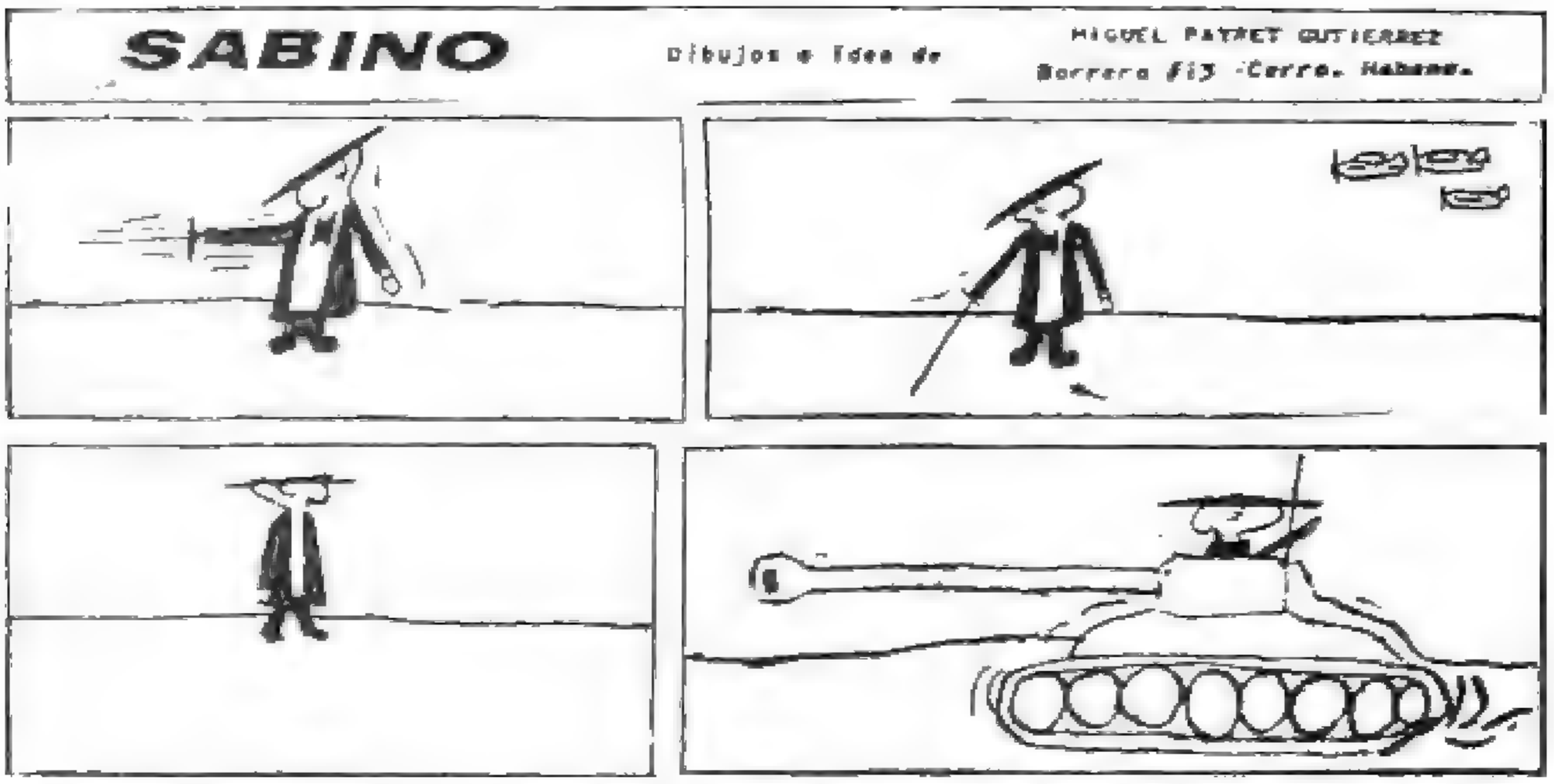


Figura 9: Idea y dibujos del lector Miguel Payret para este ejemplo de «Sabino», historieta de Rafael Fornés. El propio Fornés comentaría que el ejemplo estaba perfectamente ideado y realizado por el lector y solo tuvo que reducir una viñeta por cuestión de espacio. 23 de noviembre de 1962 en *Revolución*.

hasta a un círculo se llega. Como es tan grande el calor, un refresco es lo mejor. -¿Botellas aquí en la arena? Esto es algo que da pena. –Muchas gracias compañero– dijo alegre el cantinero» (Cordero: 94). La historieta destaca por su ingenuidad y por el rudimentario uso del lenguaje de la historieta, con una total ausencia del bocadillo para integrar texto e imagen. Sin embargo, cumple una función didáctica clara que complementa un artículo publicado en el número 2 de la revista titulado «Los Círculos Sociales Obreros. Un privilegio de los humildes» (84-87). René de la Nuez también había publicado la historieta «Playas libres de América» en el número 7 de la revista sobre el mismo asunto. Los Círculos se definen «no solo como lugar de distracción y esparcimiento para los trabajadores, los estudiantes, los jubilados, blancos y negros en pie de igualdad, sino también como centros educacionales, donde el hombre aprenderá a pasar su tiempo entre los otros hombres, compartiendo ideas y aclarando opiniones» (no.2: 85). Los Círculos previamente habían funcionado como clubes de recreo para la alta burguesía en Cuba. El gobierno revolucionario nacionaliza estos centros y los pone a disposición de los trabajadores. Así pues, la historieta de René Cordero viene a explicar de una manera didáctica la función de estos nuevos Círculos Sociales Obreros en Cuba.

La historieta del número 10 se centra en otra de las medidas sociales para combinar el trabajo con la vida familiar. Se titula «Abejín y los círculos infantiles» donde de nuevo se enfatiza el trabajo voluntario como una labor de todos para la construcción de Círculos Infantiles que permitan trabajar a los dos padres del núcleo familiar. La historieta refuerza la idea expuesta en un artículo anterior de la revista que con el título «Aquí se construye» apareció en el número 7. En dicho artículo se habla

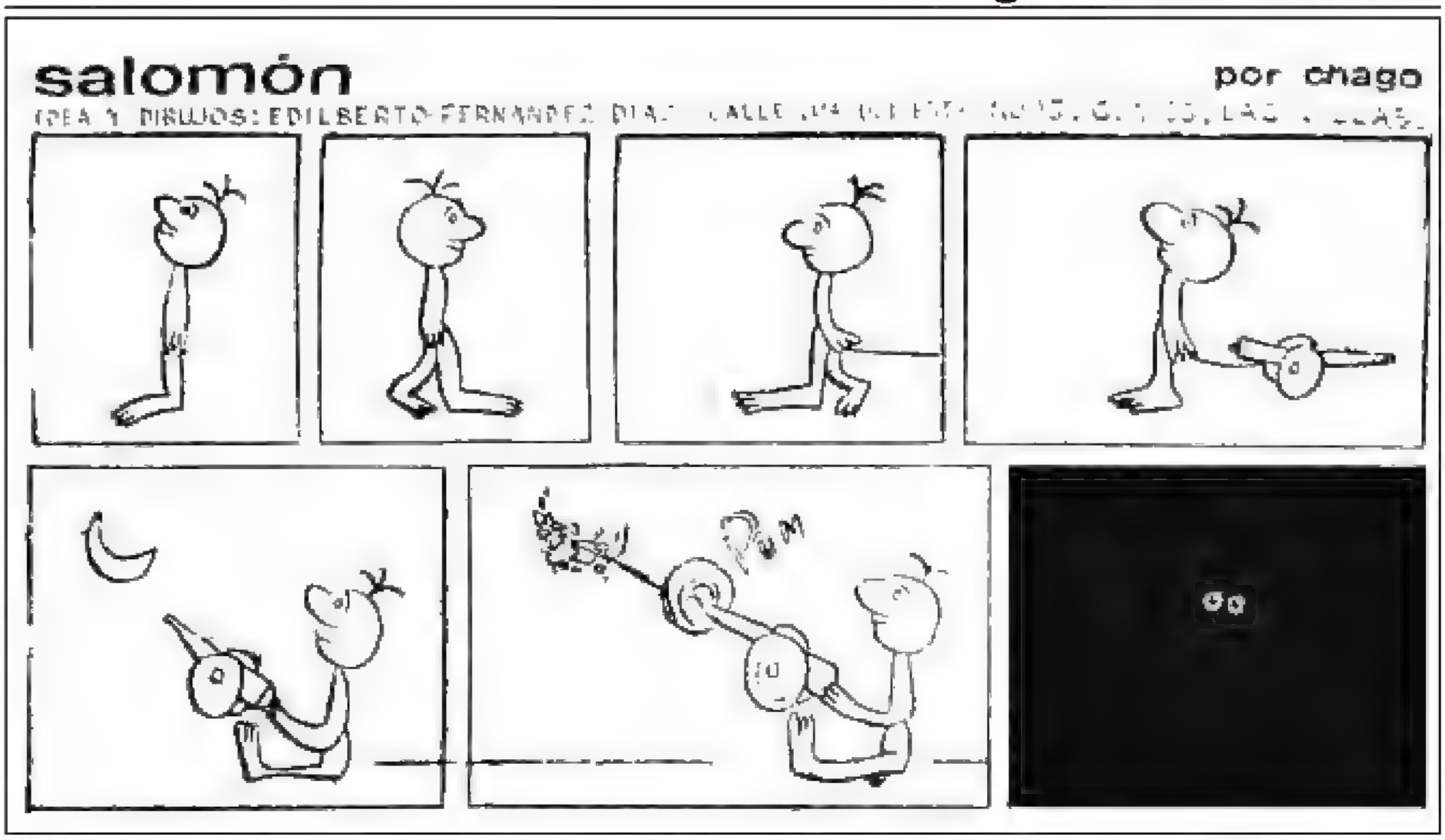


Figura 10: La historieta de Chago, «Salomón», con idea y dibujos de otro lector. 23 de noviembre de 1962 en *Revolución*.

del esfuerzo tanto en capital humano como económico para la construcción de los planificados 300 círculos infantiles en la isla: «(piénsese solamente que los 300 Círculos infantiles, que se construyen ya o se construirán de inmediato, tendrán un costo total de 18 millones de pesos). Semejante obra solo se puede realizar con la colaboración militante de todo el pueblo» (Rojas, 1961:53). La historieta de Cordero «Las andanzas de Abejín» es a la vista de los datos analizados, un claro ejemplo del valor didáctico que se quiere potenciar en el humor gráfico y la historieta dentro de la revolución cubana.

La conjunción del valor de la colectividad y el esfuerzo por educar a la sociedad en dichos valores dentro de una sociedad comunista queda patente en el artículo de Umberto Eco publicado en 1971 y que recoge Lumley en el libro «Apocalypse Postponed» con el título «On Chinese Comic Strips: Counter-information and Alternative Information». En dicho texto Eco analiza ejemplos de cómics que la revolución popular china utilizó para conseguir los fines de la educación revolucionaria. Entre estos fines, la colectividad prima sobre el individualismo y se enfatiza el esfuerzo de todas las capas de la sociedad en una misma dirección sin otorgar mayor prestigio social a una determinada actividad (en alusión a las tareas del ejército popular frente al trabajo agrario). Eco llega a la conclusión de que los cómics se usaron sin prejuicios para alcanzar la educación revolucionaria, sin preocuparse por el *elemento viciado* que impregna los cómics como producto cultural de la sociedad de masas capitalista, según la teoría marxista. El beneficio pedagógico era mayor y no debemos olvidar que las masas chinas que la revolución tenía que educar estaban en el umbral del analfabetismo. Por tanto el lenguaje de la historieta era de suma utilidad y además, al no contar la sociedad china con una clase media con

acceso a niveles educativos superiores (universidad) no vería en los cómics el fraude de la sociedad de masas, como ocurrió en Europa. Eco se encarga de abordar esta última problemática en su obra «Apocalípticos e integrados» (1965).

La situación en Cuba tiene un cierto paralelismo con China, en especial la condición analfabeta de un millón de personas que el gobierno revolucionario se encarga de alfabetizar con la Campaña de 1961. Pero además se comparte una visión marxista de los cómics como producto de la cultura de masas capitalista y se aboga por la creación nacional de historietas para repeler la injerencia imperialista en la esfera cultural. Es en ese contexto cuando nacen historietas como la comentada de Abejín.

Una vez analizado el valor de la colectividad a través de la historieta «Las andanzas de Abejín», pasamos a abordar el cambio del consumidor en productor de una obra artística, como postulaba García Canclini en el artículo «Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano». Este cambio pasa por involucrar al receptor de un mensaje en co-partícipe del mismo y fue desarrollado por artistas como Rafael Fornés, Santiago (Chago) Armada y Carlos Pérez Vidal en las páginas del diario *Revolución* a través de una iniciativa que buscaba la colaboración de los lectores con ideas para las historietas de estos autores. El 5 de noviembre de 1962 apareció el siguiente aviso en las páginas de *Revolución*: «A los aficionados al humor y a las historietas les ofrecemos la oportunidad de colaborar en nuestro suplemento. Chago, Vidal y Fornés seleccionarán las mejores ideas y que mejor encajen a sus personajes. De las que nos envíen serán seleccionadas tres para cada una de sus tiras y serán dibujadas y publicadas acreditándosele al autor de la idea. Además de los personajes centrales [Sabino, Salomón y Nené] pueden enviar ideas para Individuo, Vitelio y Bacterias. Además los que sean seleccionados serán premiados con una cuenta de ahorro por valor de $15.00».

Los días 19 y 23 de noviembre y el primero de diciembre de 1962 se publicaron las ideas de los lectores y en algunos casos la misma historieta concebida y dibujada por el lector. El 23 de noviembre aparecieron también los comentarios de los artistas, agradeciendo la colaboración y enfatizando la alta calidad de las propuestas que en algunos casos no requirió modificación alguna. Fornés, a propósito de la participación de los lectores declaraba que «El concurso sirvió para demostrar que existen una riqueza de imaginación y facultades creativas en nuestro pueblo insospechadas» (*Revolución. Suplemento Gráfico*, p. 2). Esta experiencia con el humor gráfico fue una de las propuestas que se implementaron con la finalidad de involucrar al pueblo en el proceso creativo, modificando así su rol de consumidor en productor. Del mismo modo la esfera del artista como creación individual adquiría también un rol colectivo.

La iniciativa para la participación del lector se produce en el momento más tenso de la guerra fría tanto a nivel internacional como a nivel doméstico en Cuba. La crisis de los misiles de octubre de 1962, supone el punto álgido en la escalada de tensión entre la URSS y los EE.UU. con Cuba como protago-

nista. Esta dramática situación político-militar sin precedentes se refleja a nivel temático en las ideas seleccionadas para su publicación en el diario y el día 23 de noviembre aparecen dos ejemplos de la historieta «Sabino». En el primero se ve Sabino (con su habitual traje negro y sombrero) empuñando una espada y haciendo ejercicios de esgrima. En la siguiente viñeta Sabino presencia la llegada de tres aviones (presumimos, de combate). La cuarta viñeta sitúa a Sabino caminando y en la última aparece Sabino montado en un tanque. La caballerosidad de Sabino (uno de los ejes temáticos de la historieta) que lo lleva a empuñar un arma de caballeros (la espada), debe adaptarse a los tiempos y por ello cambia la espada por el tanque.

El mismo día aparece una de las ideas publicadas de la historieta «Nené», que suele presentar a un infante, Nené, que cambia las expectativas de los adultos demostrando ser más inteligente de lo que le presuponen. En el ejemplo, de cuatro viñetas, aparece Nené con su papá mientras ven cómo otro niño juega con una escopeta de juguete. En la tercera viñeta Nené está llorando, suponemos que por no tener el juguete en sus manos. En la última viñeta, Nené aparece de noche, sonriente y con una metralleta de verdad apuntando hacia el mar, vigilando la costa de Cuba. El militarismo en una historieta que aborda la inocencia de los infantes resulta cuando menos chocante.

Finalmente una de las ideas seleccionadas para la historieta «Salomón» (que se hizo famosa por su carácter filosófico y su peculiar relación con la Luna) retrata a Salomón que lleva una especie de cañón o arma antiaérea, la enfoca hacia la Luna, dispara destruyéndola en pedazos y en la última viñeta que aparece de color negro, solo se ven los dos ojos de Salomón que se ha quedado sorpresivamente a oscuras.

A lo largo del ensayo hemos querido llamar la atención sobre una de las características más importantes del naciente humor gráfico revolucionario y de la historieta: su didactismo. De igual modo, y siguiendo el esfuerzo de los líderes de la revolución por integrar grandes masas sociales en los procesos de cambio, artistas como Fornés, Chago, Vidal, Nuez o Cordero quisieron representar al pueblo y hacerlo partícipe del proceso creativo. La consecuencia de esta búsqueda expresiva fue tratar de transformar a los lectores de meros consumidores en productores y al mismo tiempo se replanteó la esfera de la creación individual hacia una producción colectiva. Sin embargo, como destaca Javier Negrín, la experimentación que alentaba el proceso revolucionario y que se reflejó en el humor gráfico a través de la revista *El Pitirre*, se vio supeditada, al menos en este medio de las artes gráficas, al valor didáctico que debían contener las obras. Negrín alude a una revolución en el humor que desafortunadamente se vio truncada con el prematuro cierre de la revista. Sin embargo, teniendo en cuenta los ejemplos analizados, parece evidente la búsqueda de caminos expresivos que aunaran didactismo y participación del lector, siguiendo la senda de lo que años más tarde se definiría como el arte militante.

Notas

1. Sin embargo, el propio Manuel Barrero alude a ejemplos anteriores, fruto de su investiga-

ción en el Archivo de Indias de Sevilla, remontándose hasta 1780, en concreto a ciertos pasquines hallados en La Paz contra la figura del corregidor y cobrador de aduana Bernardo Galló (Barrero 2004: 72).

2. Barrero alude, siguiendo el libro de la británica Diana Donald «The Age of Caricature» (1996), que a partir de 1750 había en Londres negocios de imprenta que elaboraban imágenes satíricas y que utilizaban la estampación mediante grabados en cobre. Menciona también que desde 1770 los dibujantes británicos James Gillray, Rowlandson, Giles Grinaguin o William Dent entretenían a la sociedad londinense a la vez que criticaban de manera jocosa a gobernantes como Charles J. Fox. En Francia, desde 1825 existieron publicaciones especializadas en caricaturas como la revista *La Caricature*, fundada por Charles Philipon en 1830. Philipon editaría en 1832 *Le Charivari* y *Le Journal pour Rire* en 1848 con la participación de Gustave Doré entre otros.
3. John A. Lent reconoce que se tiende a aceptar la fecha 1764 como la de primera circulación de noticias impresas en Cuba. Sin embargo, menciona que no se ha podido verificar con seguridad esta fecha y coincide con Lawrence Thompson («Printing in Colonial Spanish America», Archon Books, London, 1962) y Gustavo Adolfo Otero («La cultura y el periodismo en América», Casa Editora Liebmann, Quito, 1953) en fijar la fecha de 1782 cuando empieza su circulación *La Gaceta*. Para más referencias ver John A. Lent: «Five Historical Stages of Cuban Mass Media. 1723-1983», en «Studies in Latin American Popular Culture» (1989).
4. Para un estudio detallado del costumbrismo que impregna las caricaturas publicadas en *Don Junípero* se puede revisar el detallado artículo de Reinaldo Sánchez: «*Don Junípero.* Vehículo del costumbrismo en Cuba», publicado en la *Revista Iberoamericana*, nos. 152-153, vol. LVI, jul.-dic. 1990:759-768.
5. Se da la circunstancia, sustentada por Manuel Barrero, de que como *La Charanga* fue la primera publicación (de la que tenemos constancia) en incluir humor gráfico en español, podríamos estar ante los primeros pasos de la historieta española, ya que en el contexto del que se habla (1857), Cuba era colonia de España y no existen ejemplos anteriores documentados en la península. Una de las primeras revistas satíricas en incluir humor gráfico en la España peninsular sería *La Campana Eulalia* de 1866. Del mismo año, pero en catalán, se registra *Lo Noy de la Mare* (el niño de mamá). Estas dos publicaciones se pueden consultar en formato digital a través de la Biblioteca de Catalunya. Existe otra publicación anterior en el archivo de la Biblioteca, *El Pájaro Azul*, de 1861 pero que carece de digitalización del archivo.
6. «El Bobo» de Abela aparecería en los diarios *La Semana*, *Información*, *Diario de la Marina* y *El País* desde 1926 hasta 1934, consiguiendo una altísima imbricación de texto e imagen que dotó al personaje de toda una simbología a su alrededor que al mismo tiempo amplificó las posibilidades estéticas y semánticas del humor gráfico producido hasta la fecha. El juego de imágenes, de metáforas y metonimias le sirvió para sortear la censura de Machado y poder situar un mensaje claramente subversivo al alcance de todos los que leyeran la prensa.
«El Loquito» de René de la Nuez estuvo fuertemente influenciado por la creación de Abela y buscó parecidos caminos estéticos para su personaje. Si en el caso de «El Bobo» era la inocencia la que servía como justificación para los mensajes que lanzaba, en «El Loquito» será la locura del personaje (con sombrerito de papel de periódico y mirada distraída) la que servirá como excusa para criticar otra dictadura, la de Batista en este caso. Nuez publicará su personaje en el semanario *Zig-Zag* desde 1957 hasta junio de 1959. Con el triunfo de la revolución, Nuez publicaría «El Loquito» en el diario *Revolución* hasta fines de 1960, alternando su aparición con la de otro personaje «Don Cizaño». Sin embargo con la nueva situación política el personaje carecía de sentido y terminó por desaparecer de las páginas del periódico, aunque todavía aparecería en alguna ocasión durante 1961.
7. *Revolución* comenzó su publicación tras la llegada de Castro y su pequeño grupo a bordo del Granma el 2 de diciembre de 1956. El humor gráfico llevaría la firma en un principio de Santiago Armada (Chago), René de la Nuez o Bidopia.
8. Hemos encontrado ejemplos de humor gráfico sobre el asunto de la alfabetización los siguientes días: 5, 7 y 16 de septiembre, el 27 de octubre, 23, 24 y 25 de noviembre, 5, 14, 15 y 23 de diciembre.

9. Los *bocadillos* o *balloon*, *fumetti* son los globos que generalmente contienen el texto que dice un personaje.
10. Como el profesor Javier Negrín se ha encargado de reflejar en los artículos «El Pitirre. Humor revolucionario 1 y 2» publicados en la *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre la Historieta* en los números 12 y 13, la propuesta artística más renovadora del humor gráfico cubano en los primeros años de la revolución se originó alrededor de la revista *El Pitirre*, cuyo primer número salió a la venta el 17 de enero de 1960. En sus páginas publicarían algunos de los mejores artistas de la época: René de la Nuez, Roberto Hernández Guerrero, Alberto Menrique Ardión, J. Lazo, Sergio Ruiz, Carlos Pérez Vidal, Fresquito Fresquet, Chago Armada, José Luis Posada, José Gómez Frequet y Rafael Fornés (que sería su director). Hasta su cierre (por causas todavía desconocidas) el 22 de octubre de 1961, *El Pitirre* contribuyó a renovar el humor gráfico existente en Cuba hasta el momento. Como apunta Negrín, *El Pitirre* practicó un humor revolucionario, pero al mismo tiempo llevó a cabo una revolución en el humor por la renovación radical que supuso no solo a nivel temático e ideológico, sino también artístico dentro de las posibilidades formales que el medio podía explotar.
11. Néstor García Canclini: «Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano», *Casa de las Américas*, 1975:119.
12. En septiembre de 1961 hay dos claros ejemplos de viñetas contra el absentismo laboral dibujadas por René de la Nuez (16 y 26 de sept.). El día 27 es el CDR (Comité de Defensa de la Revolución) el que alerta sobre el absentismo. Sobre el tema del trabajo voluntario el 25 de septiembre de 1962 Nuez publica un ejemplo a toda página con título «En un camión hacia el trabajo voluntario».

Bibliografía

Barrero, Manuel: «El origen de la historieta española en Cuba», *Revista Latinoamerica de Estudios sobre la Historieta*, vol. 4, no. 14, La Habana, junio de 2004.

Cordero, René: «Las andanzas de Abejín», *Trabajo Cuba*, no. 7, La Habana, segunda quincena de junio de 1961.

–: «Abejín y las piezas de repuesto», *Trabajo Cuba*, no. 8, La Habana, primera quincena de julio de 1961.

–: «Abejín visita un Círculo Social Obrero», *Trabajo Cuba*, no. 9, La Habana, segunda quincena de julio de 1961.

–: «Abejín y los Círculos Infantiles», *Trabajo Cuba*, no. 10, La Habana, primera quincena de agosto de 1961.

de Juan, Adelaida: «Caricatura de la República», Ed. Unión, La Habana, 1999.

de la Nuez, René: «Se ñamaban», *Trabajo Cuba*, La Habana, 1961.

–: «Playas libres de América», *Trabajo Cuba*, La Habana, 1961.

Eco, Umberto: «On Chinese Comic Strips. Counter-information and Alternative Information», Apocalypse postponed (Lumley ed.), Indiana Univ. Press, 1994.

Fornés Bonavía, Leopoldo: «Cuba. Cronología: cinco siglos de historia, política y cultura», Verbum, Madrid, 2003.

García Canclini, Néstor: «Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano», Casa de las Américas-UNEAC, La Habana, 1975.

Hernández, Arístides Esteban y Piñero, Jorge Alberto: «Historia del humor gráfico en Cuba», Milenio, Madrid, 2007.

Kapcia, Antoni: «Havana. The Making of Cuban Culture», Berg, Oxford, 2005.

Lent, John A.: «Five Historical Stages of Cuban Mass Media. 1723-1983», en «Studies in Latin American Popular Culture» (1989).

Merino, Ana: «El cómic hispánico», Cátedra, Madrid, 2003.

Negrín, Javier: «*El Pitirre*. Humor revolucionario. 1», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 3, no. 12, La Habana, diciembre de 2003.

–: «*El Pitirre*. Humor revolucionario. 2», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 4, no. 13, La Habana, marzo de 2004.

Regalado Someílla, Yamile: «Visual Culture and the New Cuban Man. Examining a Core Force of the Cuban Revolution. 1959-1963», *International Journal of Comic Art*, vol. 7, no. 2, Drexel Hill, fall 2005.

Revolución: 1961-1962 (Dir:: Carlos Franqui).

Rojas, Marta: «Los Círculos Sociales Obreros. Un privilegio de los humildes», *Trabajo Cuba*, La Habana, 1961.

Sánchez, Reinaldo: «*Don Junípero*. Vehículo del costumbrismo en Cuba», *Revista Iberoamericana*, nos. 152-153, vol. LVI, julio-diciembre 1990:759-768.

PANORÁMICA

Breve e incompleta mirada a la antigua-nueva historieta independiente chilena[1]

Carlos Reyes G.
Comunicador audiovisual, docente y guionista de historietas y cortometrajes
Santiago de Chile, Chile

Resumen
Este artículo intenta brindar una breve historia de las publicaciones independientes de historietas y fanzines hechos en Chile desde 1980 hasta el 2007 y de su enorme influencia en modelar el mapa actual de la historieta chilena.

Abstract
This article tries to show a brief history of the independents publications of comics and fanzines made in Chile from 1980 until the year 2007 and the great influence in modeling the current map of the chilean comic.

Hubo una época dorada de la historieta chilena. Hubo una época en que los guionistas y dibujantes publicaban todo lo que parían en sus mesas de dibujos y además recibían dinero por plasmar sus obsesiones. Así lo atestiguan la enorme cantidad de ejemplares que editoriales como Zigzag, en la década del cincuenta, y luego Quimantú, en la del setenta, produjeron para ser distribuidos dentro y fuera de Chile (Argentina, Paraguay, Perú). Dicha producción llegaría a su clímax en la década del sesenta. Hoy las publicaciones masivas son casi inexistentes en nuestro país. No obstante, la producción independiente está más viva que nunca.

«Se publicaban alrededor de 16 ó 17 revistas quincenales y la que menos vendía llegaba a los 21 mil ejemplares»[2] recuerda el desaparecido dibujante Máximo Carvajal, uno de los importantes protagonistas de ese *boom*. Historietas como *Jungla*, *Mampato*, *Mizomba*, *El Intocable*, *El Siniestro Dr. Mortis*, *Condorito*, *El Capitán Júpiter*, *Mawa*, *Barrabases*, *El Jinete Fantasma*, *Dimensión Cero*, *Cabrochico* y un largo etcétera, se producían íntegramente en Chile y alimentaban un imaginario que iba desde el humor político y picaresco, hasta la aventura, la ciencia-ficción y el terror. Carvajal recuerda que durante el gobierno de la Unidad Popular existió una total libertad creativa, pero que en el fragor del socialismo surgió una nueva casta, la de los sociólogos: «Llegaron con la idea de que toda la historieta debía ser para el pueblo.

Era divertido porque llegabas con un guión, venían los sociólogos y lo destrozaban»[3].

Pero una horda más feroz y aterradora haría desaparecer casi por completo a la historieta chilena de los kioscos, y lo que es más infame aún, a los lectores de sus casas. Pinochet y sus esbirros convertirían al país en un campo de concentración tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, acabando con la virulencia expresiva de toda creación. El arte de las viñetas se mantuvo incipientemente y bajo sospecha hasta que en la década del ochenta, aún en plena dictadura, la historieta como manifestación cultural volvería a surgir, tímida, pero efectivamente.

La loca década del ochenta

1980. Los chilenos se sienten viviendo una distopía digna de Orwell. Desaparecidos, cesantía, tortura y circo mediático, son la realidad de una juventud que acumula rabia y frustración. Publicaciones como *El Siniestro Dr. Mortis*, el sempiterno *Condorito* y la popular *Barrabases* son los últimos estertores de mejores épocas. Recién en 1982 (nueve años después del golpe de Estado) aparece la revista de poesía y gráfica *La Castaña*, que da cabida a la expresión de nuevos dibujantes. La revista cultural *La Bicicleta* publica por aquellos años la hilarante serie «Supercifuentes» de Hernán Vidal, uno de los grandes humoristas gráficos chilenos. En ausencia de nuevas publicaciones de historietas, la mayor parte de las revistas de oposición de la época dan cabida al humor gráfico. Por sus páginas desfilan las ácidas creaciones de Palomo, Rufino, Hervi, Gus, Nacor, Albornoz, Guillo, De la Barra y otros. Algunos de ellos colaboran desde el exilio. Junto a estas publicaciones surgen simultáneamente lugares como el Troley y Garaje Internacional de Matucana, que cobijan a bandas y artistas disidentes de la trova urbana y la *guitarrita de palo del Canto Nuevo*. Nacen las primeras tribus urbanas y la rabiosa música de Los Prisioneros marca a toda una generación. Pronto aparecen fanzines y revistas autogestionadas: *Tiro & Retiro* en 1983; *Ariete*, *Sudacas*, *+Turbio*, *De Nada Sirve* y *La Joda* en 1984. El *boom* de revistas independientes ya es un hecho consumado. Las influencias del momento son claras: Moebius, Manara, Crumb, el *comix under* norteamericano, la argentina *Fierro*, y todo lo que se pudiera conseguir fuera de Chile o en El Kiosko, única tienda especializada de la época y cuyos precios resultaban prohibitivos para la mayoría de los lectores.

El guionista Udo Jacobsen recuerda: «Empezamos imitando. Imitando a los maestros europeos y argentinos fundamentalmente y a algunos norteamericanos, a Moebius, a Manara, a Sió, a Breccia, a Maroto, a Crumb [...]. Éramos algo así como unos bichos raros a los que prácticamente nadie tomaba en serio. Casi todos recordábamos que de pequeños salíamos con los viejos a cambiar historietas [...]. Pero en ese entonces, la cosa se movía. En los ochenta estaba absolutamente parada. Puede que haya sido ese dejo de nostalgia el que nos llevó a llenar ese hueco. Claro que no éramos ya los niñitos que consumíamos superhéroes ni aventuras espaciales o de la segunda guerra. Habíamos crecido y habíamos leído a otros autores que por milagro comenzaban a aparecer en alguna que otra librería o en manos de

alguien que viajaba al extranjero y traía alguna de esas maravillosas revistas para adultos»[4].

En medio de la nada surgen nuevas publicaciones: *Beso Negro*, *Enola Gay*, *Matucana*, *Ácido*, *La Peste*, *Bandido*, *Trauko* y otras que se convierten en las trincheras de la nueva historieta: «El *underground* aparece en Chile como una necesidad más que una opción. El costo de la impresión de una revista de calidad normal es elevadísimo y la censura moral y política a que se ve afectado el medio no permiten otra salida. No hay, sin embargo, detrás de esto una postura política clara. Se trata más bien de la simple constatación. En estas revistas lo que se respira es un aire de desenfado y una gran energía caótica. Son revistas que se esconden bajo el brazo para ser leídas en comunidad encerrados en un cuarto. Algunos nombres son incluso un desafío abierto a la moral reinante. *Beso Negro* es quizás el ejemplo más claro de esto»[5].

La nueva camada de dibujantes y guionistas deciden cambiar el nombre de lo que hacen y remplazan el término de historieta por el de *cómix* (préstamo del *underground* norteamericano) en un claro intento por reivindicar sus propios bríos y distinguirse de la antigua tradición: «En el fondo se trataba también de tiempos en los que todos queríamos expresar algo. Nos encontrábamos en plena dictadura y prácticamente todo lo que nos interesaba estaba prohibido o, por lo menos, mal visto. Entonces comenzamos a producir nuestros propios discursos. Con las mínimas y escasas armas que teníamos, con incipientes habilidades para el dibujo y el guión y con apenas algo claro de lo que se trataba realizar un cómic [...]. Estaba naciendo con nosotros un tipo de publicación, a imitación de los norteamericanos, que pronto tomó el nombre de *underground*»[6].

Figura 1: Portada de Roberto Tapia Tom para el no. 25 de *El Siniestro Dr.Mortis*.

La primera revista en aparecer en kioscos es *Ácido*, surgida gracias a la iniciativa de Pablo Alibaud, Daniel Turkieltaub, Osvaldo Sacco y Charles Smith en diciembre de 1987. Antes ya había surgido *Beso Negro*, un proyecto de Carlos Gatica, Udo Jacobsen y Lucho Venegas, fechado en 1986. Le siguen *Trauko*, bajo el empuje de los españoles Antonio Arroyo, Pedro Bueno y la argentina Inés Bagú, en Marzo de

Figura 2: Portada del number 18 de la mítica revista *Trauko*.

Figura 3: El no. 5 de la contestaria revista *underground Beso Negro*.

1988; *Bandido*, dirigida por Javier Ferreras en abril de 1988; *El Cuete*, al mando de Patricio Zamora en 1988 y una reaparecida *Matucana*, impulsada por Alfonso Godoy en enero de 1990.

Los contenidos de algunas de estas nuevas publicaciones son a ratos balbuceos adolescentes y la calidad de los trabajos resulta irregular. Muchas de las soluciones gráficas no son siempre afortunadas, pero se convierten en un estallido que canaliza efectivamente toda la rabia, frustración y deseos de comunicar de toda una generación. Muchas de estas publicaciones, sobre todo en sus primeras ediciones, completan sus páginas con material extranjero publicado sin permiso de sus autores en un intento por aumentar las ventas, o tal vez simplemente de llenar las páginas de una nueva historieta que está comenzando a dibujarse: «Estábamos descubriendo tantas cosas que no podíamos parar, queríamos que todo el mundo se enterara de que estábamos ahí y que teníamos algo que decir, aunque ni siquiera nosotros tuviésemos del todo claro qué es lo que queríamos decir. Entonces optamos por decirlo todo, de una vez y agolpado, remedando todo tipo de estilos y discutiendo entre nosotros [...]. Era una manera de entusiasmarnos y darnos ánimo para emprender proyectos que no tenían parangón en Chile»[7].

La irreverencia, la rabia, la lucha callejera, el sexo y las drogas se convierten en temáticas recurrentes de la nueva generación de creadores. De entre las pocas revistas que, salvando la valla *amateur*, logran llegar a los kioscos, varias de ellas padecen la censura y requisamiento de algunas de sus ediciones consideradas pornográficas por la moral oficial. Para el dibujante y diseñador Ricardo Vega: «Existía la necesidad de expresar, de abrir la boca, de decir algo.

Existía una estética, el disfraz oficial era la rabia y el modelo de la movida española, pero había también una fuerte sensación de orfandad, un no sé lo que quiero, pero lo quiero ya».

Los culpables de todo

Abundan las chaquetas largas, los abrigos negros, los militares en las calles, los ojos y labios pintados, los raros peinados nuevos, los niños aspirando neoprén y las primeras protestas masivas contra Pinochet. Las viñetas de los noveles autores empiezan a dar cuenta (consciente e inconscientemente) de esta ebullición social y luchan por encontrar aires nuevos en medio del sofoco.

«Hubo mucha onda *new wave* –nos cuenta Vega–, la autogeneración de una identidad transplantada. Por un lado estaban los hijitos de la *new wave* que dibujaban su mitología, por otro los que dibujaban la realidad, y finalmente unos pocos que buceaban en su interior. Para mí estos últimos eran los más interesantes. Dibujaban para ellos mismos y sus fantasmas».

Jóvenes dibujantes como Karto y Yo-Yo destacan en la vertiente más cercana a la *new wave* de la que el primero de ellos fue un verdadero icono. Su visualidad muy influenciada por la movida española y su sensual «Kiki Bananas», alimenta los sueños húmedos de parte de la generación de la década del ochenta. Frecuentes, en muchos trabajos de la época, son las portadas con rostros rabiosos y desencajados por un grito dado a todo pulmón y las historias con voluptuosas mujeres ofreciendo sus cuerpos a seres destrozados, personajes incapaces de amar. Sexo anómalo, enfermo, en un Chile ídem, como en

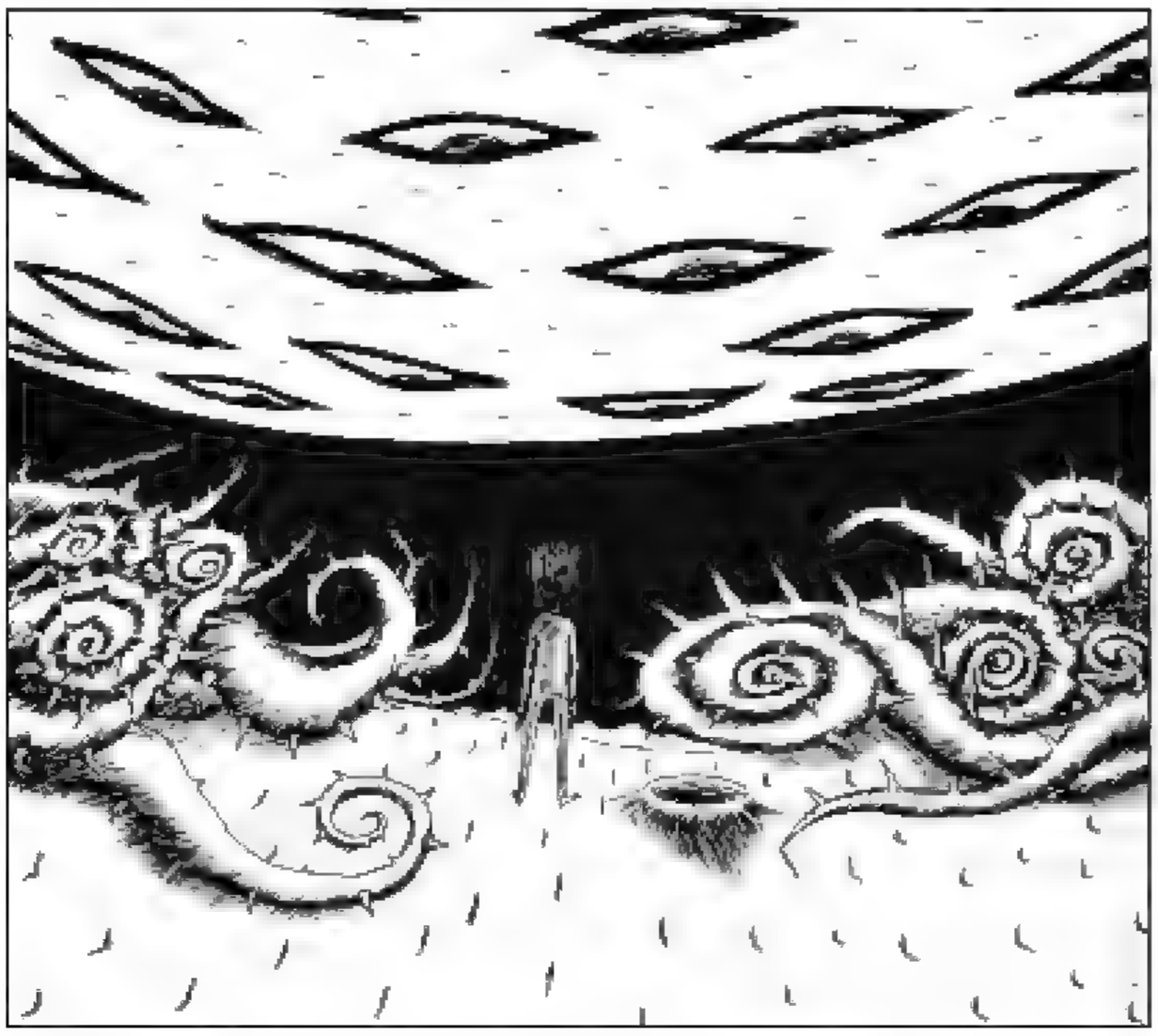


Figura 4: Una viñeta del fascinante imaginario de Claudio Galleguillos (Clamton).

las páginas de «El conde de Matucana» de Ricardo Fuentealba, especie de vampiro ávido de sexo, tiernos cuellos y turgencias varias. Otro caso emblemático es el de «Checho López», personaje creado por Martín Ramírez y que narra las desventuras de un perdedor y borracho consuetudinario. La historieta muestra sus peripecias de hombre común y sin dinero, especie de crónica social y de humor que se mueve en el ámbito de una historieta tributaria de la marginalidad, suerte de reflejo más oscuro del «Condorito» de Pepo.

Félix Vega es otro de los grandes creadores de la época. Da sus primeros pasos realizando portadas e historietas como «Puppet City» y «Las entrañas de la ciudad» para la revista *Bandido*. Este camino lo llevará años más tarde a residir en España para editar a través de la editorial Norma, su exitosa saga «Juan Buscamares». Otros importantes dibujantes dignos de destacar son Clamton (Claudio Galleguillos) y Vicho (Vicen-

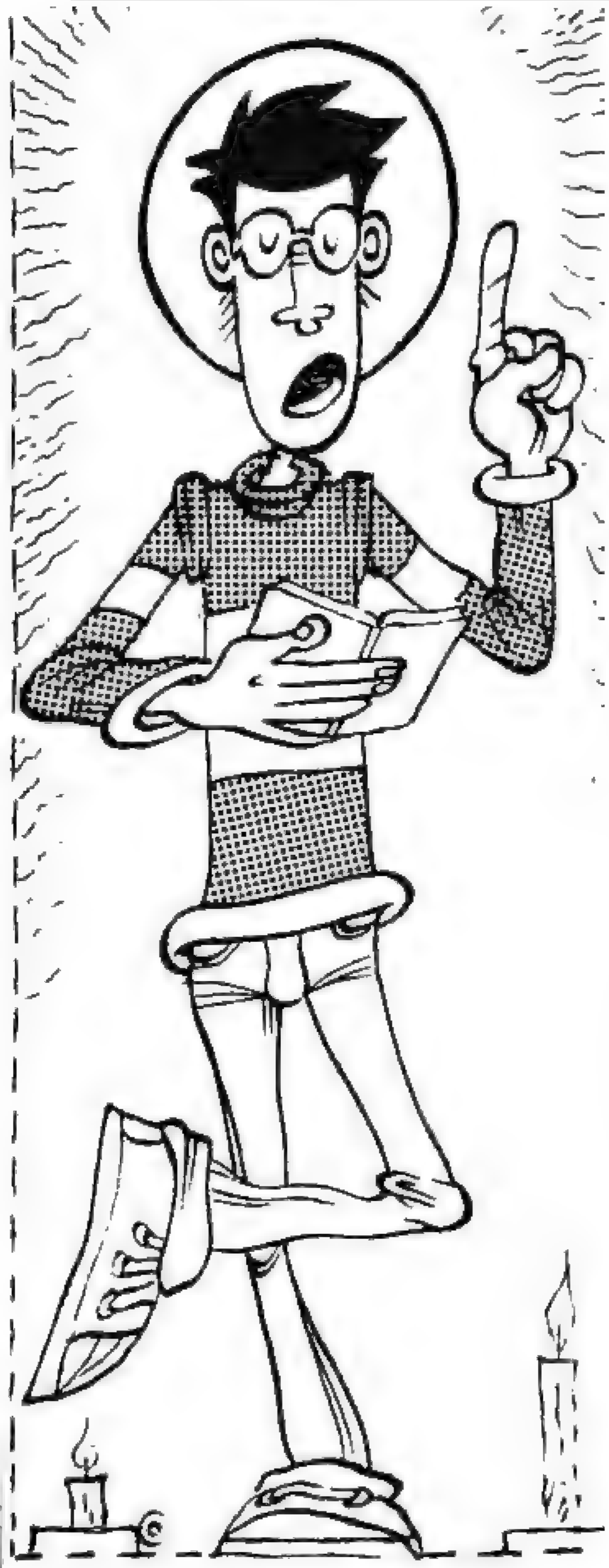


Figura 5: «El antipoeta Sanhueza»: una mirada crítica al mundo del artista *under* por el humorista gráfico Christiano.

te Plaza). Ambos retratan mundos interiores con un dibujo intenso y perturbador. Vicho con un estilo expresionista pinta sus enigmáticas introspecciones con audacia y delicada sensibilidad. Clamton crea su propio universo desquiciado poblado de «...paisajes oníricos, y a veces pesadillescos, [...] llenos de alusiones conscientes o inconscientes a órganos, plantas, espinas, células, virus y seres fantásticos rodeados por la indiferencia y crueldad de una naturaleza despiadada [...]. Clamton podría ser un hijo bastardo del cineasta canadiense David Cronenberg, pues al igual que este, anuncia el cambio, la mutación y la enfermedad que subyace bajo nuestra carne y dentro de nuestras mentes. Sus cómics disectan el espacio y la carne con una lucidez lapidaria. Leer a Clamton provoca y afecta»[8].

Felva, por su parte, parece obsesionado con los peces e imagina surrealistas aventuras en mundos imposibles. Juan Vásquez, dueño de un trazo poderoso, crea en sus viñetas una ciudad de Santiago con un tinte épico y futurista en que pinta verdaderos frescos de la época que muestran a hordas de habitantes descontentos en batallas campales en contra del brazo armado del poder. Recientemente Vásquez ha reditado algunos de sus trabajos en el álbum «1986» y prepara ya por estos días la edición del segundo volumen. Lautaro dibuja a su inolvidable «Blondie», cruza entre las fábulas apocalípticas tipo «Mad Max» y la violencia sexual de una dominatrix post nuclear. Escasa, pero contundentemente, el porteño Pato González hace desfilar ante los ojos del lector sus esperpénticas criaturas, *cartoons* en clave monstruosa, mientras la aventura futurista en las calles de San-

Figura 6: Portada de «Sicario. Bocetos de unaHistoria», del guionista Miguel Higuera y dibujos de Diego Jourdan (Jucca), Martín Cáceres, Félix Vega, Christiano, Kampf, Ficum, Juan Salinas y Carlitro.

Figura 7: Primeta página de «La Isla del no» de Rodrigo Salinas: una descarnada visión de la transición democrática chilena.

tiago campea en los trabajos de Gonzalo Martínez. La historieta de aventuras que mezcla la acción bélica y la ciencia-ficción surge de la pluma de Martín Cáceres. Su trabajo alcanzaría la cima en el álbum «Lebbeus Rahn» publicado por Javier Ferreras (importante editor independiente de la historieta local y director de la revista *Bandido*). Lamentablemente la continuación de la saga iniciada por Cáceres en este primer álbum, permanece inédita hasta la fecha. Otra artista, cuyos trabajos siguen dando que hablar en nuestros días gracias a su publicación en la revista *The Clinic* son los de Marcela (Maliki) Trujillo. Cronista femenina que nos narra sus aventuras y desventuras sexuales con humor y desenfado. En la década del ochenta, cuando ella se encargaba de los dibujos y Huevo Días del guión, provocaron la ira de los conservadores con la polémica «Afrod y Ziako en Noche Güena».

Los colectivos de la década del noventa

En 1990, con el advenimiento de la democracia, una a una las revistas independientes desaparecen para sumir a la historieta local en un letargo solo remecido eventualmente por una escasa, pero potente producción de autores independientes. «A fines de la década del ochenta y principios de la del noventa –afirma el guionista Antonio Lobos– aparecieron tres publicaciones que muy pronto se convirtieron en un referente de la cultura de la época: *La Abuela Fuentes*, *Anarko*, *Pato Lliro*. Todas ellas eran producto de la autogestión de sus respectivos creadores –Germán Miranda (Asterisco), Juan Carlos Cabezas (Jucca) y Christian Gutiérrez (Christiano– y circulaban en ediciones limitadas artesanales o semiartesanales, de venta mano por mano o en las escasas tiendas de historietas de esos años»[9]. Jucca, Asterisco y Christiano pintan sus respectivos antihéroes, con un humor reflexivo, creando verdaderas postales de la marginalidad que al paso de los años han demostrado gozar de excelente salud y actualidad.

El reconocido periodista Francisco Conejera funda la revista musical *El Carrete* y más tarde la revista de *rock* e historieta *La Mancha*, con Karto como editor y cobijando en su interior a una serie de novísimos dibujantes como Kampf,

Figura 8: Capitán Chile, creación humorística de Cristian Díaz (Tec), unsuperhéroe a la chilena.

Vampiro, Kobal, Ricardo Vega, Mac (creador de «Los melomaníacos»), Cassidy, Punky, Francisco Mendoza y una variopinta fauna de adolescentes y esporádicos colaboradores que llenan de rabia y *rock and roll* las páginas del pasquín.

La del noventa es la década en que los historietistas chilenos se ponen al día en la producción de cómics mundial, gracias en parte a la aparición de tiendas especializadas como Crazy All Comics. Llegan al país las ediciones españolas de las obras fundantes de Frank Miller, Bill Sienkewicz, Alan Moore, Neil Gaiman y Grant Morrison, entre otros. La avalancha abruma y golpea a los lectores que, en pocos meses, disfrutan y absorben de una sola vez, y con retraso, una evolución que tardó varios años en producirse.

Pero la del noventa parece ser también la década de los colectivos artísticos y de la libertad creativa. El grupo Kiltraza nace liderado por Rodrigo Salinas y Rodrigo Adaos. El grupo incursiona en la gráfica experimental dejando un puñado de notables publicaciones. Incursionan en la música con Sonora Kiltraza, en el fútbol con su homónimo club deportivo y en pantagruélicas performances dominadas por el azar y con la recurrente presencia de Carlos Lechuga, su actor fetiche. Kiltraza es todo un mito que aún hoy cuenta con gran cantidad de antiguos y nuevos seguidores. La agrupación artística (que continúa viva hasta hoy) ha producido en su larga vida una serie de publicaciones tan irreverentes como imprescindibles para entender el *underground* gráfico e historietístico de la década del noventa. Sin un peso en los bolsillos

Figura 9: Portada del popular fanzine de creación colectiva de Irenkomics *Informe Meteoro*.

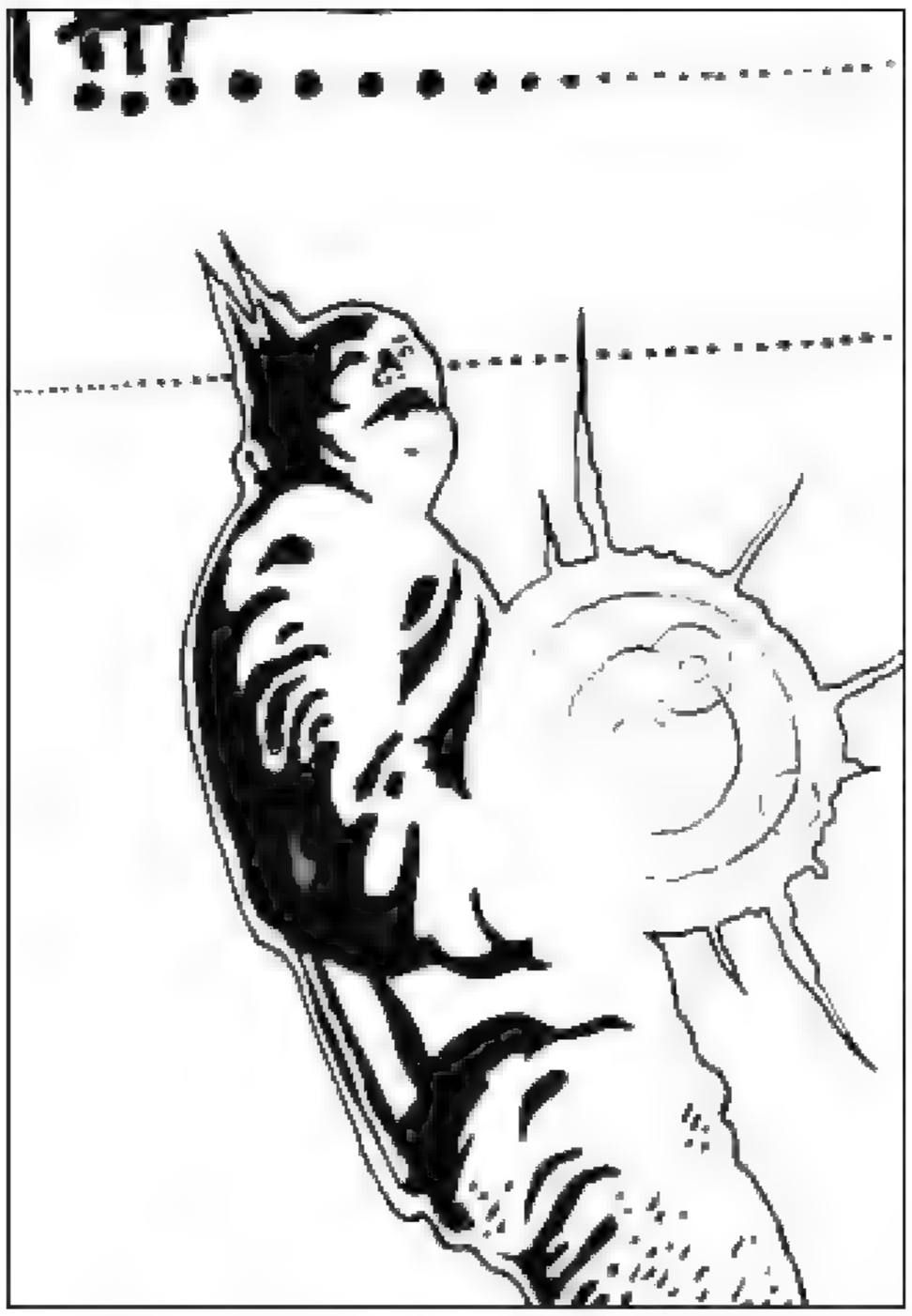


Figura 10: Viñeta del fanzine *El Agua de la Eeterna Sed* de Franco Rampoldi (Ediciones Éter).

Kiltraza forjó su leyenda a punta de publicaciones fotocopiadas y luego impresas en pequeños tirajes y con un sistema de venta por mano, a la medida de sus lectores incondicionales. Antológico es el número *Kiltraza Cero*, cuyas portadas se hicieron con materiales del ex-piso de la sala Agustín Siré del departamento de teatro de la Universidad de Chile. En la actualidad parte del grupo sobreviviente es liderado por Rodrigo Adaos y continúa realizando conciertos con la Sonora Kiltraza y esporádicas publicaciones como «Niñitos símbolos, proceso de rehabilitación ineficaz», «Nautópica Kiltrasaland in progrés», «Chucho Raza», «Maputxe», e incluso incursiones literarias como «El azar absoluto de la voluntad». Actualmente editan el fanzine *Fiesta*, que se realiza a partir de las colaboraciones producto de convocatorias abiertas a diseñadores, artistas visuales e historietistas.

En esta década nace también el colectivo Ergocomics que agrupa a dibujantes de la década del ochenta y a nuevos talentos. El grupo se conforma en torno a la edición de tres álbumes de historietas agrupados bajo el título de *La Ruta de los Arcanos*. Con ellos inician una serie de cuidadas publicaciones independientes como «Ojo Bizarro» y «El Antipoeta Sanhueza» de Christiano; «Horacio y el Profesor» de Gonzalo Martínez; «La Dispersión del afekto» de Reyes, Vega y Christiano; el libro «Fragmentos terminales» de C. Reyes y el libro de teoría: «Leyendo cómics. Guía introductoria al lenguaje de la historieta» de Udo Jacobsen, entre otras publicaciones. El grupo mantiene en la actualidad un completo sitio web dedicado a la historieta chilena y latinoamericana con artículos, entrevistas y cómics on line. Desde el 2003 se encargan de realizar un evento anual, «El día de la historieta», que comprende exposiciones, concursos, la publicación

de un anuario y un premio al trabajo de grandes figuras chilenas dedicadas al arte bidimensional.

El diseñador e ilustrador Ricardo Vega es otro de los autores que comienza a perfilarse en esta década. Con sus publicaciones «Sopa para uno» y «Electro-encéfalo-grama» pone un énfasis en el trazo, en el dibujo mismo: «la mano –dice Vega– te permite un control físico del dibujo, de la línea [...]. Dibujar es un acto del cuerpo entero, no solo de la punta de los dedos. Es como si la mano fuera una extensión que registrara tus procesos mentales [...]. Lo digital permite equivocarse, volver atrás, de alguna manera elimina el temor a la página en blanco, que en el fondo es el temor al error y a manchar la virginidad del papel».

Otro tándem creativo digno de mención es el formado por Mauricio Herrera en dibujos y el editor y dueño de Visual Ediciones, Javier Ferreras en guión. Ambos crean «Diablo», suerte de superhéroe que flirtea con el horror y la acción. El personaje encuentra eco en el público joven ávido de aventuras, la cuidada edición en colores se distribuye en kioscos y alienta las esperanzas de publicación de los nuevos creadores.

Miguel Higuera, destacado guionista –quien ya había trabajado junto al dibujante Christiano en el fanzine *Barrio Sur*, cuna del popular «Pato Lliro»– crea su propio personaje: Sicario. Un adolescente que bascula entre estudiante de enseñanza media y asesino a sueldo. Los precisos guiones de Higuera, con clara influencia del nuevo cómic norteamericano, se publican (nuevamente bajo la gestión de Javier Ferreras) en un tomo unitario titulado «Sicario. Bocetos de una historia» con dibujos del uruguayo Diego Jourdan, Jucca, Martín Cáceres, Félix Vega, Christiano, Kampf, Ficum, Juan Salinas y Carlitro.

El guionista y dibujante Zombie, devenido posteriormente en Dr. Zombie y hasta hace poco en productor de la radio Rock & Pop, es el responsable de un hecho insólito en la década. Funda su propia editorial independiente –Dédalos– y edita gran cantidad de material que se distribuye a lo largo de todo el país en cuidadas ediciones en colores y de periodicidad mensual. Entre sus publicaciones destaca una saga de aventuras de su propia autoría: *Rayen* y los números autoconclusivos: «Kick Boxer» y «Sicario». Desafortunadamente Dédalos se pierde a sí misma en el laberinto financiero y cierra definitivamente al poco andar.

Todas estas experiencias editoriales tienen vida breve. Todo parece indicar que: *a)* la historieta como mercado no funciona; *b)* que los intereses de los creadores no están en consonancia con los del gran público o; *c)* ninguna de las anteriores. Lentamente los historietistas de la década del noventa despliegan nuevos temas en lo narrativo, pero aún miran con devoción a los grandes autores ingleses y norteamericanos del momento.

El 2000: la camada novísima

Al comienzo de la década Andrés Lozano en guión y Víctor Calderón en dibujos crean la interesante saga de «Santomas», que editan bajo el sello Aequinus Comics en colores. En ella cuentan una novedosa historia. Se trata del modesto padre Tomás, un cura de una capilla de población que se ve obligado a defender a sus feligreses de la amenaza del narcotráfico y decide hacerlo disfrazado del justiciero Santo-

mas. La aparición de la historieta contó con una saludable exposición mediática, poco habitual para la escena local, pero común para el género de los vengadores enmascarados.

Contra natura y gracias al influjo de quizás qué extraños mecanismos, el país sigue produciendo nuevas hornadas de talentosos dibujantes, dispuestos a doblar la mano a la abulia generalizada dominada por los medios de comunicación y el exitismo barato del nuevo Chile. Rodrigo Salinas es uno de ellos. Salinas (ex miembro de Kiltraza) es un autor joven y fundador del colectivo La Nueva Gráfica Chilena. Ha publicado «Rata Galdames Land», «Morgan Shila», «Los Viajes de Massachusets», «Arturo Prat Is Not Dead» y «La isla del no», entre otros trabajos. En sus dibujos flirtea con los íconos reconocibles de una chilenidad cruzada por la hibridez cultural. Sus cómics ilustrados o sus ilustraciones *acomicadas*, llenas de guiños infantiles sazonados con un desfachatado y a ratos perverso sentido del humor. Salinas publicó en el 2006 su álbum «Calm Before the Storm» que compila la mayoría de sus trabajos hasta la fecha.

Por su parte, La Nueva Gráfica Chilena (LNGCH) ha entregado una ejemplar cantidad de publicaciones como «La foto normal», «La inconmensurable Machupichulandia (Into the Hive)», las letras «A», «E», «I», «O», «U», centenares de *stickers*, postales y una serie de publicaciones recientes agrupadas bajo el nombre genérico de *La Nueva Galería de Bolsillo*, colección que sus editores cerrarán al alcanzar los 100 ejemplares. Solo desde mediados del 2005 hasta fines del 2006 ya han sido editados los ocho primeros números de este centenar y que, en estricto orden, presentan trabajos de la propia LNGCH, Pablo Castro, Salinas, Rodrigo Lagos, Christiano, Carlos Lechuga en contubernio con Rodrigo Salinas y un ejemplar de iconografía urbana contemporánea de varios autores. La vida del colectivo se debate en la actualidad entre sus múltiples publicaciones y exposiciones varias.

La enjuta y pálida Cristina «Niktálope» Arancibia, estudiante de arte, edita *Niktálope*, su propio fanzine en el que combina su predilección por los tanques, los gatos, los muñecos, la segunda guerra, William Burroughs, y «La sociedad del espectáculo» de Guy Debord. Ilustra sus pesadillas con dibujos de estética feísta y collages de zombies, robots, esqueletos. A menudo sus dibujos parecen visiones de Auschwitz. Sus textos son una combinatoria de citas de autores y definiciones sacadas de diccionarios que recorta y pega sobre la página, o que simplemente rescribe con su característico estilo. Ella misma vende sus revistas, cajas, posters y tarjetas impresas en láser y en fotocopias en colores y blanco y negro. Uno de sus últimos trabajos es una versión libre de la historia de la condesa sangrienta Erzébet Bathory.

Jéssica Espinoza es una joven silente y observadora que crea *nicks* como Realidead o Hhigienissicadiscreción, pero que habitualmente responde también al nombre de Jéssica Espinoza. Entre sus publicaciones están los collages de «Manos mecánicas» y sus inquietantes dibujos en alto contraste para *Común*. Jéssica usa en sus ediciones cartón corrugado, serigrafías y fotocopias. Su particular y hermético universo está muy cerca del diseño y la ilustra-

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

2007 - AÑO VII
VOLUMEN 7

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año.

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez, Fermín Romero Alfau
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (53) 7 832 75 81-3 - fax: (53) 7 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
rlesh@unlimitedmail.org

©2007 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.
© Las ilustraciones que aparecen en este volumen son propiedad de sus autores.

El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

Fotomecánica e impresión
Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

Pablo de la Torriente
Editorial

ÍNDICE

AUTORES

Adelaida de Juan: Nuez: premio a la caricatura 28:198

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodriguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños

9. Los personajes 26:45

Jorge Montealegre Iturra: Los «Dramagramas» de Fernando Krahn 27:177

COMUNICACIÓN SOCIAL

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta»

1. 27:125
2. 28:205

HISTORIA

Joaquín Cuevas: Breve aproximación a una historia de la historieta boliviana 28:237

Roberto Elisio dos Santos: Circo Editorial y la historieta de humor en Brasil (1984-1995) 25:16

Gabriel López Soliz: Una aproximación a la historia de la caricatura en Bolivia 28:241

Hernán Ostuni Rocca: La historieta uruguaya 28:225

Edixon Rodríguez: Historia del cómic en Venezuela 25:35

HISTORIETA & SOCIEDAD

Juan Manuel Aurrecoechea: La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología 28:185

PANORÁMICA

Jorge Siles: El *boom* de la historieta boliviana 28:245

PROPAGANDA

Héctor Fernández L'Hoeste: De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana. El caso de «Hombres de acero» 27:141

SOCIOLOGÍA

Alij Aquetza Anaya López: Pasiones y temores de la historieta popular mexicana 27:165

Gêisa Fernandes D´Oliveira: El *caipira* de todos nosotros. La construcción del sentido de un tipo brasileño en las historietas 27:154

Ana Merino: Identidades variables en la historieta mexicana. Don Catarino en el espacio estereotípico de los caníbales 25:1

Lleva dos meses sin acostarse con una mujer ni masturbarse.
Es un desafío extraño no hacerlo.
Pero por algún motivo se siente bien, aunque a veces cree que flaquea o va a estallar.

Figura 11: Viñeta de «Road story». Gonzalo Martínez adapta la *nouvelle* de Alberto Fuguet para la multinacional Alfaguara: un hecho histórico.

ción y admite muchas interpretaciones, con las que ella, por supuesto, no estaría de acuerdo.

Nicolás Silva (Nyco) Es un dibujante-guionista lleno de recursos y con varias ediciones independientes a su haber. Colabora en diversos colectivos de historieta autogestionada como Informe Meteoro y Tinta Negra. Nicolás posee un dibujo rico en detalles y texturas. Sus historietas siempre irreverentes, exhiben un tipo de humor negro y sin concesiones.

El prolífico Carlos López (Coky) ha dado vida a una serie de estrafalarios personajes muy cercanos a la sensibilidad infantil como «Vladimir», «Chupacabras», «Sabanitas'» y «Kiwis». En sus trabajos, Coky exhibe una muy particular forma de entender el mundo y el humor.

De Valparaíso con amor

La quinta región ha sido siempre cuna de grandes autores, un foco rico en eventos de historietas y un caldo de cultivo para dibujantes de humor. Uno de sus representantes más emblemáticos es Jucca con su reflexivo y pelilargo «Anarko», personaje al que en la actualidad ha abandonado completamente, para continuar con sus cuotas de ácido humor en las páginas de sus recientes historietas que parodian a films de gran éxito como «Star Mal», «X-Cremen»,

Figura 12: Viñeta de «El último Selknam» de Rodrigo Elgueta para la revista *Platino*.

«Matutex», «Harry Poto de Botella» o «Spuberman». Jucca es uno de los gestores del sitio web www.comicchile.cl.

De la plumilla de otro talentoso dibujante oriundo de la región y habitual colaborador de Jucca, llega el *cartoon* perverso y psicótico. Se trata de Marko Torres con sus revulsivos «Hermanos Rata». Torres es uno de los pocos jóvenes dibujantes chilenos que ha accedido a las grandes editoriales con un libro de historietas para todo público.

Cristian Díaz (TEC), también de la quinta región, es el creador de «Capitán Chile», un superhéroe porteño que sobrevuela los ascensores de Valparaíso. TEC confidencia en un texto publicado en el número 6 de la serie, que su creación es un homenaje a una antigua fotonovela llamada «Capitán Chile», «donde un anónimo actor encarnaba a un luchador virtuoso que seguramente se alimentaba con una rica cazuela o plato de porotos con riendas antes de salir a cas-

tigar a los delincuentes» y aunque TEC reconoce jamás haberse topado con un ejemplar de aquella mítica (y acaso apócrifa fotonovela) ha decidido retomar la tradición y dibujar su propio paladín de la justicia para canalizar su peculiar sentido del humor. En el mencionado episodio 6, el malvado alienígena Ozamu Bin Alien, aterriza en Pancho City para arrebatarle parte de su invaluable patrimonio: el pequeño Colorito (versión «retardo mental evidente» de Condorito) Chanza y chimuchina a destajo en esta historieta de humor super héroico. TEC es además un estudioso de la historieta chilena y ha dedicado largas páginas a su estudio historiográfico. Financiado con aportes estatales se ha dedicado a realizar una serie de charlas educativas destinadas a colegios en las que hace un recorrido histórico a través de algunos de los más emblemáticos trabajos de nuestra historieta.

Varios de los creadores de la quinta región como Pato González, Jucca («Anarko»), Marko Torres («Los Hermanos Rata»), Renzo Soto («Supevaca») y TEC («Capitán Chile») aunaron fuerzas y crearon la reciente Nalga Comics, pasquín de humor de distribución gratuita que cuenta además con trabajos de Christiano, Mac, Abbay, Romina Toro, Máximo Kalfuman, Aldo Ruiz, Nelson Soto y Aterisko.

Los colectivos del nuevo siglo

La nueva generación de historietistas abre los temas a nuevos derroteros y una vez más la vieja consigna de «Chile, país de poetas» es negada por la de «Chile, país de humoristas» y el humor parece ganar la partida. La búsqueda de la primera década del siglo XXI comienza de la mano de nuevos (y más informados narradores) cuya bandera parece centrada en el desarrollo de una síntesis que quiere mezclarlo todo en una mirada distanciada, desprejuiciada e irónica de la realidad.

El colectivo Tinta Negra, conformado por guionistas y dibujantes jóvenes, logró permanecer en el tiempo con una publicación homónima de historietas que logró permanecer en el tiempo gracias al esfuerzo de sus integrantes. No obstante, hoy el colectivo ya no existe. Sus miembros más estables fueron Felipe Villarroel, Ariel Cid, Demetrio Babul, Ítalo Ahumada, Carlos Eulefí, Lorena Pérez, Claudia Valiente, Gabriel Hernández y Nicolás Silva. Sus historietas dan cuenta de un amplio universo gráfico y temático. *Tinta Negra* se pasea por el humor, el drama y la aventura. No hay límites para sus contenidos. La impresión digital hace que la revista tenga una muy buena presentación y entre sus páginas se vislumbra el imaginario de lo que se viene. Los muchachos venden su revista en cuanto evento de historietas se produce y en cada número invitan a algún guionista o dibujante a escribir el prólogo de la revista, dejando al redactor invitado en total libertad.

Informe Meteoro es otra publicación fruto del trabajo colectivo. Una de sus peculiares características es que todos sus colaboradores comparten un mismo universo creativo. La idea original de los autores Huicha y Chacón es simple: una pareja de extraterrestres, Yelson y Lomax, es enviada desde el planeta Irenko para realizar un informe preciso de la vida en la tierra. Para ello se parapetan en la casa de un humano muy especial, Aldo Alquinta, cinéfilo, lector empedernido y cesante por opción (di-

cho individuo existe en la realidad y su peculiar vida ha inspirado la creación del personaje). Todos los guiones de *Informe Meteoro* giran en torno a estos personajes y sus descabelladas aventuras, llenas de humor, actualidad política y citas a la cultura chilena. Cada dibujante puede imaginarse a los Irenkanos como se le antoje, a condición de que respete sus características esenciales. En cada edición, además de las historietas, se puede disfrutar de falsas entrevistas, separatas de turismo interestelar y textos pseudocientíficos. Ángel Bernier, Ricardo Vega, Melina Rapiman, Huicha, Esteban Chacón, Carlos López Balló (Coky), Carlos Lechuga, Traslaviña, Granitoman, Roberto Armijo (Robart) y Gabriel Hernández son parte de la *troupe* meteórica que número a número siguen dando vida a un universo tan gracioso como descabellado. Cuentan con varios fanzines en la calle, reúnen a un puñado de autores que trabajan duramente para mantener sus publicaciones circulando en ferias y eventos de historietas y su esfuerzo ya empieza a cosechar seguidores.

El Sindicato de la Imagen, es otro incipiente y entusiasta grupo que mezcla ilustración, diseño y textos en productos de bajo costo que incluyen un manual de instrucciones para que sus lectores se animen a construir sus propios fanzines. Revistas literarias y políticas autogestionadas como *Casa Grande*, *Barco Ebrio* y *Mercado Negro* han albergado también en su interior páginas de humor gráfico e historietas. Digna de mención es la revista de humor negro *La Momia Roja*, que se publicó brevemente como suplemento gráfico de la revista literaria *La Calabaza del Diablo*. *La Momia Roja*, actualmente solo disponible en internet, es dirigida por Christiano y cuenta entre sus colaboradores a dibujantes señeros como Palomo y Hervi y a talentos más recientes como Jorge Varas, Rodrigo Salinas, Pedro Peirano, Leonardo Ríos, y a destacados artistas extranjeros como los argentinos Langer, Mariano Ramos, Furnier y Angonoa, y el cubano Alén Lauzán. La revista incorpora una hilarante fotonovela con un staff fijo: Loreto López, Garryflex, Reyenstein y Stephens. *La Momia Roja* se erige como la gran esperanza del nuevo humor chileno. De reciente aparición es *El Mono Juliao*, suplemento de humor de *The Clinic* que (no por casualidad) cuenta entre sus filas a buena parte del *staff* de *La Momia Roja*.

Milton Izurieta y Jorge Toro son los cerebros detrás de *Sin Huesos*. Según reza su declaración de principios: «Sin Huesos es una agrupación artística, basada en la autogestión, con el fin de poseer el control y la libertad absoluta en su obra». El resultado final es una revista experimental en la que sus autores se exponen a destajo. Las páginas llenas de automatismo de Toro, cohabitan con la particular mirada sobre el mundo de su camarada Milton. La pareja artística ha invitado a otros autores a colaborar en las páginas de su revista, al tiempo que incursionan también en largas *performances*. Simultáneamente, Milton se ha abocado a la realización de un exitoso evento anual de historietas en Puente Alto, y Toro le habla al mundo desde *Tierra Urbana*, su propio programa cultural, que se emite por Radio Tierra todos los viernes a las 15 hrs.

La lista de nuevos creadores en activo (y provenientes de diversos lugares del país) es larga y heterogénea: César Fuentes, Grotesco, es el creador del per-

Figura 13: Un detalle de «In absentia mortis», historieta por internet que narra el regreso del mítico personaje de terror.

sonaje «Conejín» y del fanzine homónimo de humor ácido que ha devenido en el colectivo Aardvak Comix que cuenta entre sus filas a Devil Katty, Dian3, Gaghiel, Jaliet, Marsupial y Víctor); Daniel Jeldres hace lo suyo con *Ovejas Negras*; el grupo PAC que además de publicar *Paczine* realiza la Expo Fukk (Feria Universitaria de Kreación y Kómic), un evento anual dedicado a la historieta; Diego Maya a través de *Futuro Comics* publica sus particulares superhéroes tributarios de Jack Kirby; Salvador Arenas retrata con inteligencia la violencia urbana en la interesante «Crónicas de ciudad» y en las publicaciones «Fin de milenio» con el dibujante Carlos Carvajal y «Con Dios de nuestro lado», junto a Angel Marroquín; el cineasta y dibujante Patricio Valladares exhibe su gusto por el *gore* en «El último respiro»; el talentoso Franco Rampoldi edita diversos fanzines bajo el rótulo de Ediciones Éter; el colectivo Acuarela, formado por María José González y María Victoria Rivero, ganadoras del concurso internacional de manga de Editorial Norma de España; Luis Zúñiga, creador del peculiar «Hombre Cordillera», y el incansable trabajo de humoristas gráficos como Ixtar, Tomás Ives, Karlo, Anita, Alberto Montt y las «Crónicas» de Ivan Appelgren, entre muchos otros que sería largo enumerar aquí.

Dos opiniones y un epílogo

No obstante lo expuesto, Ricardo Vega recapitula el presente de la historieta chilena con cierta distancia crítica: «Pensábamos que estábamos en el ensayo del estallido, en el momento previo al orgasmo y que todo lo negado durante la dictadura militar iba a estallar en todos lados. Teníamos las ganas basadas en la esperanza y pensábamos que el cambio iba a ser automático porque ya no había enemigo. Pero no hubo esa voluntad, y hoy día seguimos con intentos aislados, sin movimiento, sin escena y con el fantasma de decir lo propio en un contexto que aún no es propicio a la creación».

Para el humorista gráfico Christiano (creador de «Pato Lliro», el libro objeto «Ojo Bizarro» y las tiras cómicas «El antipoeta Sanhueza», «Juanita Lacrimosa» y «Cucho y Cata») en la actualidad la historieta chilena se mueve entre dos aguas: «Continúa la misma conversa... que la crisis editorial, que los editores no pescan, todo parece viajar atrás en el

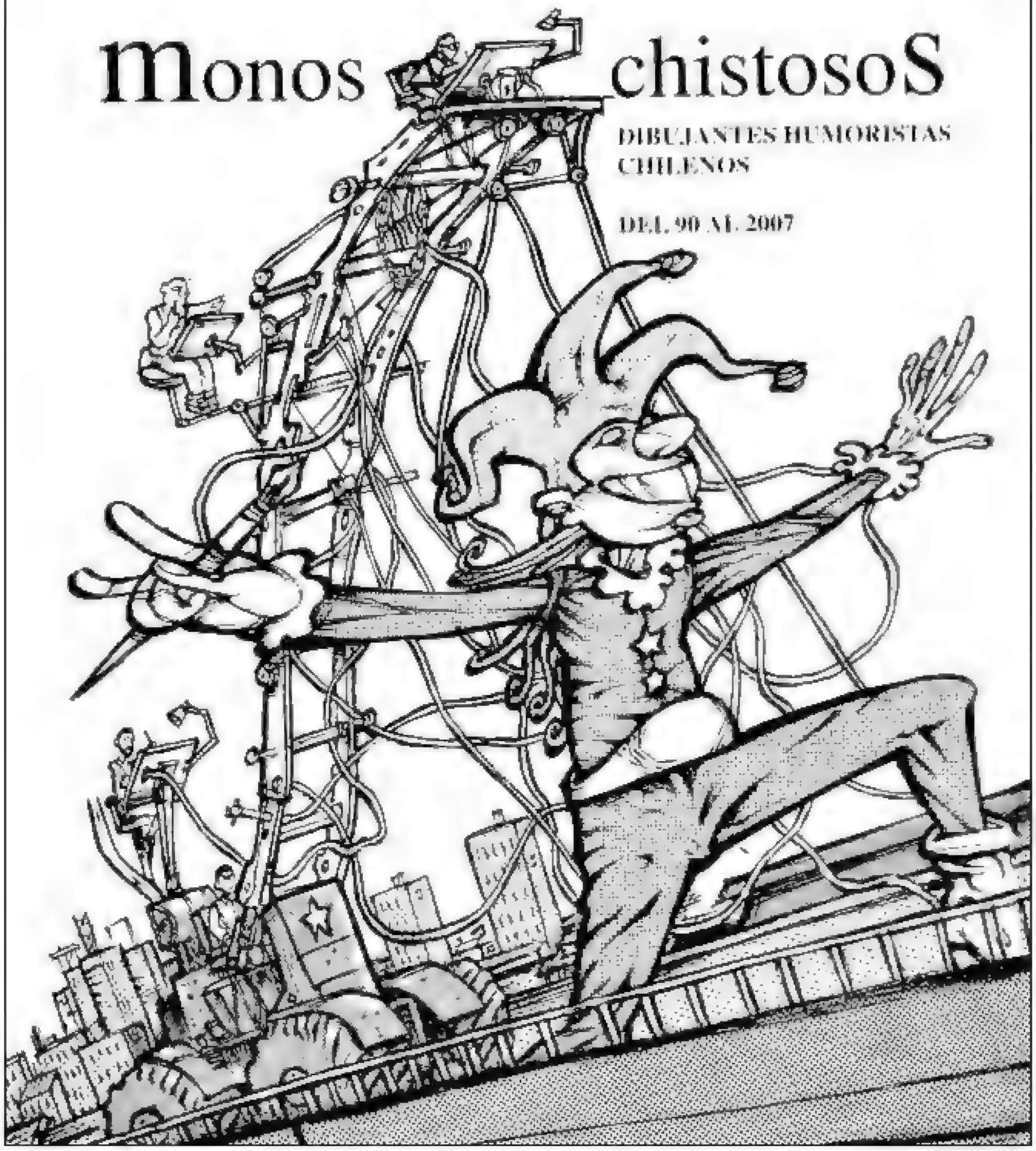


Figura 14: Portada de Christiano para el recopilatorio de humor «Monos chistosos».

tiempo, volver a los ochenta y noventa, pero hay nuevos rostros, nuevas revistas y –lo mejor– renovadas ganas».

Las publicaciones se multiplican en el 2006, la lista comienza con la edición de dos álbumes de lujo: «Chao no más» de Hervi» y «La Calma después de la tormenta» de Salinas; ambos libros son producidos por Aplapac con fondo gubernamental. Los hermanos Luis y Miguel Contreras editan la revista *Caleuche*, distribuida en todo Chile y que contra viento y marea se sigue publicando. La revista representa una experiencia comercial inédita en mucho tiempo en nuestro país y recoge el trabajo de una nueva generación de historietistas. JC Sáez Editor (que ya ha pu-

blicado las aventuras de «Ogú y Mampato» del legendario Themo Lobos) se arriesga con la publicación de «Bilis Negra», interesante historieta de ciencia-ficción con dibujos del notable Fyto Manga y guión del físico Mario Markus. Ediciones B lanza «Coré», un libro homenaje a uno de los grandes ilustradores chilenos de todos los tiempos con selección y prólogo del reconocido fan del ilustrador, el fotógrafo y docente de la UC, Juan Domingo Marinello. El colectivo Feroces Editores prepara un volumen que recopilará todas las historietas del mítico «Supercifuentes» de Hervi. El guionista Iván Pinto y el dibujante Nicolás Pérez de Arce publican, a través de JC Sáez, su notable libro «Inventario» que muestra a Santiago de Chile como telón de fondo para sus historias que cruzan estilos y géneros. Un grupo de diversos autores publica a fines del 2006 el volumen recopilatorio de cómic experimental «Rayo al ojo» (otro proyecto posible gracias a fondos del Estado), y simultáneamente participan en una exposición colectiva de historieta belga y chilena realizada a comienzos del 2007. Otro hecho inédito sucede también en el 2006, cuando por primera vez un historietista es nominado a los premios Altazor y gana. A Hernán Vidal (Hervi) le toca iniciar la lista. El Fondo del Libro crea, gracias a la gestión de Jorge Montealegre, el Premio Von Pilsener que se ha otorgado por primera vez a la trayectoria de los dibujantes locales. Se realizan gran cantidad de eventos y exposiciones a lo largo de todo el país. El Museo de Bellas Artes abre sus puertas a la historieta local y extranjera, exhibiéndola en sus salas ubicadas en los *malls* más concurridos de la capital, e incluso un grupo de dibujantes es invitado a una cena en el museo junto a la presidenta Michelle Bachelet. Cineanimadores (que ya ha dado vida animada a los fundamentales Mampato y Ogú de Themo Lobos) se encuentra en pleno proceso de preproducción del film animado de «Condorito», el emblemático personaje creado por Pepo. En el 2007 el dibujante Gonzalo Martínez adapta al formato de historieta la *nouvelle* de Alberto Fuguet «Road Story», editada por Alfaguara. Por primera vez una historieta es publicada por una editorial multinacional. Los dibujantes Juan Vásquez y Rodrigo Elgueta distribuyen la revista *Platino* con gran éxito. El web site www.mortis.cl retoma la herencia del reconocido personaje de terror chileno de la década del sesenta, «El siniestro Dr. Mortis», creado por el prolífico guionista Juan Marino, y publica on line la serie mensual *In Absentia Mortis* con trabajos de Mauricio Ahumada, Vicho, Brian Wallis, Ítalo Ahumada, Francisco Inostroza, Huicha, Daniel Mejías, Alfredo Rodríguez, Andyjack, Cráneo, Patricio Alfonso y Pedro Hermosilla. El colectivo está a punto de reditar los primeros números de esta serie de la década del sesenta en un intento por recuperar parte del patrimonio historietístico del desaparecido Juan Marino. Vicho y Reyes, que ya compilaron en «Monos chistosos» una mirada al humor gráfico local, preparan para marzo del 2008 una nueva compilación de historieta chilena de más de cien páginas de historietas inéditas. El escritor Omar Pérez publica su «Breve historia del cómic en Chile». Christiano, Andrés Pizolti y compañía crean la revista *Ronckanblus*, explosiva mezcla de *rock*, humor e historieta.

Y así, año tras año, decenas de estu-

diantes siguen realizando tesis y documentales sobre el género de la historieta, refiriéndose a ella como si de un tibio cadáver se tratara. Periódicamente se habla de historietas en los medios, pero se retoma el viejo tema de la crisis editorial y la falta de lectores. Paradójicamente los autores siguen desmintiendo aquello, produciendo y autoeditando sus trabajos (y explorando lentamente nuevos géneros y estilos) por el mero placer de verlos inscritos sobre el papel, haciendo que las publicaciones independientes continúen multiplicándose, conformando un panorama creativamente auspicioso y disímil que, no obstante, sigue los pasos de la autogestión y de la distribución en pequeños reductos de fans e iniciados, sin mayor impacto.

Y, sin embargo, se mueve.

Al terminar de escribir este artículo, la historieta chilena goza de plena vitalidad, lo que no es óbice para que muchos de sus autores sigan fuera de un circuito cultural que los ignora (solo recientemente uno de los fondos gubernamentales ha vuelto a incorporar a la historieta en una de sus categorías), dibujantes fuera de un círculo del arte que desprecia el género, artistas lejos de la gestación de una incipiente industria editorial, y más lejos aún de alcanzar la atención de un público masivo. Las nuevas expresiones se siguen desarrollando contra viento y marea, y lo que resulta más desafiante (y positivo), contra toda expectativa. Y tal vez a la historieta no le importe estar fuera del límite, tal vez guste de ser un arte excéntrico (en el límite) para así dar cuenta, sin restricción, de sus propias preocupaciones. Parafraseando a Mark Twain diremos que la historia no se repite, pero al menos rima, y lo que ya se dijo de la década del ochenta, bien podría aplicarse al diverso presente de nuestra historieta autogestionada e independiente: «aparece en Chile como una necesidad más que una opción».

Algunos sitios web y blogs de interés

http://www.ergocomics.cl
http://www.mortis.cl
http://www.leorios.blogspot.com
http://christiano-g.blogspot.com
http://www.capitanchile.cl.kz
http://www.markotorres.cl
http://www.womics.cl/blog
http://www.comicchile.cl
http://www.meliwaren.cl
http://www.futurocomics.blogspot.com
http://www.colectivoaardvark.cl
http://karlohumor.blogspot.com
http://www.todovasalirbien.cl
http://elmahumor.blogspot.com
http://irenkomics.blogspot.com
http://www.jucca.cl
http://www.juanvasquez.cl/galerias/index.htm
http://sin-huesos.blogspot.com
http://kiltraza.blogspot.com
http://www.etertaller.blogspot.com
http://lamomia-roja.blogspot.com

Notas

1. Esta es una versión ampliada y corregida por autor de su artículo publicado originalmente en el no.1 de la revista de historieta independiente latinoamericana: *Suda MeryK* (2005).
2. «Dibujo por instinto», entrevista de Carlos Reyes G. a Máximo Carvajal, notable y recordado historietista chileno, fallecido el 21 de agosto de 2006.
3. *Ibid.*
4. Jacobsen, Udo: «Mirando atrás», disponible en línea en www.ergocomics.cl.
5. Jacobsen, Udo: «Breve historia del cómic», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-83, «La cultura chilena durante la dictadura», Madrid, agosto-septiembre de.1990, pp. 258-259.
6. Jacobsen, Udo: «Mirando atrás», loc.cit.
7. *Ibid.*
8. Reyes, Carlos: «Clamton: la verdad sobre plantas y átomos», disponible en: www.ergocomics.cl.
9. Lobos, Antonio: «Marginalidad, Carnaval y humor», Anuario 2003, Día de la Historieta, Ergocomics, Santiago de Chile, p. 6.

La construcción del héroe en «El Eternauta»

3

Luis Mauro Sujatovich
Profesor licenciado en Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata
Argentina

Resumen

En el número anterior, la historia se detuvo cuando el grupo de sobrevivientes, en su marcha hacia la base de la invasión, se aproximaba al estadio de River Plate, situado en el norte de la Capital Federal.

Abstract

In the previous number, history stopped when the group of survivors, in his march towards the base of the invasion, came near to the stage of River Plate, located in the north of the Federal Capital.

La pregunta entonces es: ¿Porqué el estadio de River Plate?

Quizás la toma del lujoso estadio, característico de las clases acomodadas de la ciudad, pueda verse como una recordación de aquel hecho histórico del 17 de octubre de 1945 que marcó la historia del pueblo argentino. Sus efectos políticos aún perduran: nació el peronismo. El presidente *de facto*, general Edelmiro J. Farrell nombró al coronel Juan Domingo Perón secretario de Trabajo y Previsión, ministro de Guerra y vicepresidente de la nación, cargos en los que desempeñó una intensa actividad. Las movilizaciones populares que se produjeron el 17 de octubre de 1945 serían de esperar: como secretario de Trabajo y Previsión, Perón se había granjeado la simpatía de los obreros, a través de importantes medidas, como numerosos aumentos de salarios, y proyectos que poco después se concretarían, como la Justicia de Trabajo o el pago de las vacaciones. El sindicalismo argentino, hasta entonces animado por las propuestas de lucha de comunistas y socialistas, se aproximó a las soluciones inmediatas y concretas que les ofrecía Perón. Pero el 8 de octubre de 1945, el general Ávalos pidió a Farrell que destituyese a Perón. Señalado como la eminencia gris del gobierno, Perón fue detenido y llevado a la isla Martín García, y luego al Hospital Militar. Amplios sectores populares que no respondían a ningún partido tradicional, sino a un hombre y un proyecto, irrumpieron en la vida política. Marcharon a la Plaza de Mayo y reclamaron la libertad de su líder. Desde las primeras horas de la mañana del 17,

llegan columnas de manifestantes con banderas y pancartas a la Plaza de Mayo. Vienen desde Avellaneda, Lanús, Banfield, Quilmes, San Martín. Cruzan el Riachuelo por el puente Pueyrredón. Cuando la policía los levanta siguen cruzando en botes o tablas. Los manifestantes, refrescándose los pies en las fuentes de la Plaza, se convertirían en todo un símbolo. Cuando Perón regresó a la Rosada, la multitud lo aclamó. Pero aquella jornada no se recuerda solo como el momento inicial del peronismo, sino también cuando «la chusma ultramarina», se adentró en la ciudad y accedió a una de las plazas más simbólicas, «metiendo los pies en las fuentes», mostrándose sin reparos al resto de la sociedad porteña.

Tanto en los alrededores, como en el interior del estadio, los cascarudos se contaban por decenas, debieron emplear todas sus fuerzas, sus armas y sus destrezas, para poder ingresar en el centro de la cancha. Una vez que el resto del ejército se instaló en el estadio, avisados por la patrulla de Salvo, se repitieron algunas situaciones. Mosca continuó preguntando cuánto duró el ataque, qué cantidad de cascarudos murieron, mientras Salvo pensaba en que no tenía sentido documentar nada, si no se tenía la certeza de sobrevivir, y en ese momento recordó a Elena y Martita... qué estarían haciendo en casa...

También se repite el optimismo de los altos mandos militares, y es otra vez Favalli el que opina de manera diferente. «Hasta ahora los verdaderos invasores no se han ocupado de nosotros: los cascarudos son apenas algo más que sus perros de caza, más o menos entrenados para la pelea, pero nada más»[1].

El asedio al estadio no tardó en llegar. Una máquina enorme y destructora, parecida a un plato volador, se acercó por encima de una de las tribunas y si no fuera por el coraje del fundidor, no la hubieran podido derribar. Si bien Favalli sigue siendo un héroe intelectual, el tornero con su resolución y valentía en las batallas, sigue construyéndose como otro héroe, de acción.

El combate siguiente fue, esta vez, en las inmediaciones de la cancha, cara a cara con los cascarudos. Una nueva victoria parcial, trajo confianza a la cúpula militar, pero Favalli continuó con su razonamiento. «También los indios de América tuvieron éxitos contra los conquistadores españoles. No se olvide que los cascarudos no son los verdaderos enemigos... todavía no hemos tenido ocasión de enfrentar a ninguno»[2].

La comparación de la invasión extraterrestre con la conquista española, sitúa a los sobrevivientes con las mismas desventajas que los indígenas. Pueden vencer en algunas batallas, pero la guerra será ganada por el enemigo. El destino será la sujeción o la muerte. Sin dudas el pensamiento de Favalli es desalentador. Desde muy temprano su pensamiento acerca de la invasión es negativo, acaso una de sus particularidades que se repitan durante la historia. Su razonamiento privilegiado le depara el dolor de saber que el final será la derrota. Quizás todavía resten breves victorias, momentos de alegría, pero si aparecen los verdaderos conquistadores, la única opción para no perecer, será la esclavitud. Es probable que en medio de las batallas nadie comprendiera en su totalidad lo que el profesor pretendía decir, pues si uno solo hubiera entendido, en poco tiempo la mayoría hubiese desertado.

Figura 1: La especie líder de la invasión: los Manos.

Es curioso que el otro intelectual, Mosca, tampoco advierta que el futuro puede no ser favorable. Pues no solo no lo menciona, sino que su tarea de recopilación y redacción de cada acontecimiento para las futuras generaciones, implica poseer tanta confianza que la derrota es impensable. Si Mosca sospechara que irremediablemente perderían el dominio del planeta en manos de los invasores, por supuesto que se dedicaría a otra cosa.

Sin que al principio lo advirtieran, había dejado de caer la nevada. Los primeros en darse cuenta se quitaron enseguida los trajes y los cascos, podían volver a respirar con normalidad. Quizás el enemigo estaba retrocediendo, quizás las luchas se habían multiplicado en el mundo y ahora eran desalojados por los países desarrollados, con sus potentes armas nucleares. Cuando todos lo notaron, arrojaron los cascos hacia el cielo, cual si terminase la guerra. Sin embargo Favalli recomendó dejárselos puestos, podría ser una trampa. Conscientes de la capacidad de Favalli, demostrada en cada batalla, optaron por confiar en él, y se volvieron a colocar el equipo completo. Minutos después, una inmensa nube negra los cubría, provocando en algunos hombres alucinaciones tan profundas, que dominados por ella, huyeron del estadio, matando a los compañeros que pretendían cerrarles el paso. Para que se detuvieran tuvieron que dispararles.

Nadie comprendía bien qué había sucedido, unas nubes negras no podían generar tanta confusión. Y menos en aquella situación, cuando un descuido significaba la muerte. Pero también Salvo padeció los extraños efectos alucinatorios, y comenzó a ver a sus amigos muertos a pocos metros, pidiendo ayuda, llorando por morir lejos de su familia. Estuvo a punto de enloquecer, en el momento que vio a Elena y Martita enfrente del estadio próximas a ser atacadas por los cascarudos, nadie pudo detenerlo. Ni siquiera Favalli, pero volvió en sí cuando el Mosca creyó ver en él a un cascarudo. Si Salvo era un cascarudo para el Mosca... «¡Quiere decir que todos sufrimos alucinaciones! ¡alucinaciones provocadas por ellos, los invasores, para enloquecernos, para lanzarnos el uno contra el otro... vaya a sa-

ber cómo, logran que cada uno vea como reales cosas que teme, que le causan angustia»[3].

Solo después de destruir la nube con un cañonazo, volvió la normalidad.

Esta es la primera vez que Juan realiza alguna acción heroica. Él disparó sobre la nube alucinatoria.

Llegó la noche y el batallón se dispuso a descansar, pero Franco, el tornero, le propuso a Salvo aprovechar la oscuridad para acercarse al enemigo. Si no lo conocemos, cómo vamos a vencerlo, argumentó Franco. Y salieron cautelosos hacia la ciudad para investigar al invasor.

La iluminada glorieta de una plaza apenas distante del punto de partida, les llamó la atención. Se aproximaron y descubrieron a hombres practicando puntería entre cascarudos. No llevaban trajes, y parecían tener la mirada perdida. El ruido de una alarma y una luz blanca que los rodeó, avisó a los hombres sin trajes, y a los invasores que había enemigos cerca. Eran tan numerosos los que les disparaban, que se largaron a correr por entre las casas del barrio, con el macabro descubrimiento de que los hombres eran dominados por los invasores con un aparato en la nuca, similar al que portaban los cascarudos. Una vez que estuvieron a resguardo, Franco se negó a regresar al estadio sin conocer qué había en la glorieta. Se quitaron los trajes, pues ya no nevaba, y se allegaron por el lado opuesto al de la primera expedición. Pero no tuvieron suerte: la luz en vez de delatarlos los paralizó y cayeron en poder de los invasores. Fueron llevados, sin perder el conocimiento, al centro de la explanada y allí conocieron a los Manos, que dirigían a los cascarudos y a los hombre robots. Los Manos tenían una fisonomía semejante a la humana, pero tenían muchos dedos... «La increíble mano del extraño ser recorrió el teclado; cada dedo pareció obrar por su cuenta, como si tuviera vida propia»[4].

Inmovilizados por la luz que salía de la glorieta, Salvo y Franco veían como les quitaban los aparatos de la nuca a otros hombres robots y los preparaban para colocárselos a ellos. Lo demás sucedió enseguida. El frío en la nuca, y después silencio, oscuridad, imágenes desconocidas, parecido a una pesadilla.

Cuando despertaron no estaban trasformados en robots; el Mano que los había atrapado tenía otros planes para ellos. Asustados por su destino le preguntaron si los soltaría... «Cuando haya concluido con la manificación de vuestros cerebros... es decir cuando vuestros cerebros piensen exactamente como nosotros. Fue difícil capturarlos a ustedes, con ello demostraron condiciones de excepción. Justamente lo que yo estaba buscando desde que empezamos a hacer prisioneros. Sería una pena desperdiciar hombres como ustedes convirtiéndolos en hombres-robots, que apenas sirven para algo más que los cascarudos»[5].

Los invasores tienen castas, y los cascarudos son dominados por los Manos, dejando en claro que fuera de este mundo, algunas condiciones de explotación y colonización se repiten. Los cascarudos son como soldados de segunda, peones en un plan establecido por otros, que podrían ser los Manos y que están supeditados a sus órdenes sin esperanza de cambio. Mientras tengan el aparato en sus nucas, serán esclavos. Y como los Manos son una especie que

domina, sabe reconocer en los dominados, a quienes se destacan por poseer condiciones excepcionales, sean físicas, mentales, o espirituales. Por eso a Salvo y a Franco los utilizarán para otras tareas, no para ser peones de la muerte. Tan similar con las guerras terrenales, con las estrategias humanas, que más que una alegoría, parece una denuncia.

Tengamos en cuenta que por aquellos años las guerras que se desataban, en el contexto de la guerra fría, se daban entre países satélites y no entre las potencias. Por ejemplo la guerra de Corea (1950-1953), en la que sobresaltados por la victoria comunista en China, participaron oficialmente los norteamericanos y sus aliados (bajo el disfraz de las Naciones Unidas) para impedir que el régimen comunista de ese país dividido se extendiera hacia el sur. Por su parte los rusos afirmaron no haber intervenido, a pesar de que Washington sabía que más de 150 aviones, que decían ser chinos, eran soviéticos. Esta información se mantuvo secreta para no enfrentarse directamente con la URSS.

Situación semejante sucedió en Vietnam (1965-1975), ya que la URSS negó oficialmente haber prestado asistencia militar alguna. Si bien es cierto que la redacción de la historia fue previa a ambos enfrentamientos, son útiles como ejemplos de dominación y de combates indirectos entre las potencias de la guerra fría.

Pareciera que a los Manos les bastó unas horas en la tierra para aprender las malas artes del colonialismo y la beligerancia.

Por una astuta simulación de Franco, la situación se invierte y el Mano queda preso. Y antes que aparezca otro Mano, se escapan por el barrio.

La respuesta de los invasores no tardó. «La reacción de los Manos, compañeros del que habíamos apresado fue más instantánea aún de cuánto imagine: lanzaron en persecución nuestra un formidable ejército de cascarudos y hombres robots»[6].

Otra vez fue Franco quien se encargó de llevar a cabo las acciones más arriesgadas para escapar del asedio. Ocultos en una casa pudieron dialogar con el Mano.

Sabiendo su suerte, sus facciones y su actitud hostil se modificaron adquiriendo gestos de un anciano cansado y melancólico... Una cafetera de metal que estaba al otro extremo de la mesa, le interesó... «Alcáncenme esa escultura, por favor... en la gracia de ese cuello hay siglos de arte... ignoro lo que es eso... posiblemente un implemento de uso doméstico. ¿Se dan cuenta los hombres de todas las maravillas que los rodean? ¿Tienen idea de cuántos mundos habitados hay en el universo, y de cuán pocos son los que han florecido en objetos como este?»[7].

Sorprendidos por las palabras del Mano, poco le preguntaron. Y cual si estuviera al tanto de una de las paradojas de la humanidad, reflexionó... «Lástima que los hombres solo dan valor a lo raro... no aprecian lo que abunda... para ellos vale más un pedazo de oro en bruto, sin trabajar, que una hoja de un árbol o una pluma de un pájaro»[7].

Tal vez este sea un recurso del autor para poder hablar de la humanidad en tercera persona. Y si además es extraterrestre, el efecto que se produce es doble. Porque no está condicionado de ninguna subjetividad terrenal, él habla

QUÉ HERMOSO ERA AQUELLO..QUÉ HERMOSO ES, AHORA QUE YO REGRESO.. MIMNIO.. ATHESA... EIOIOIO... MIMNIO... ATHESA... EIOIOIO...
DE SUS LABIOS BROTÓ UNA CANCION INCOMPRENSIBLE, DE RITMO EXTRAÑO..

Figura 2: Los Manos tienen una debilidad, si sienten miedo se mueren.

sobre el mundo, no desde el mundo. El prisionero entonces, carece de intereses, sus apreciaciones son descriptivas, pulcras, imparciales. Son casi consejos de un anciano, de un ser que conoce tantos mundos, que tiene la autoridad de evaluar los comportamientos de la espacie humana.

La voz del Mano se fue apagando, y su piel tomaba el color de la ceniza: se estaba muriendo. Salvo le preguntó por qué... «Por el miedo que sentí al verme atacado... a los Manos nos han colocado en el cuerpo cuando pequeños, una glándula artificial... cuando un peligro grande amenaza a los hombres hay glándulas que vierten en la sangre ciertas sustancias que preparan el cuerpo para la defensa, una de estas por ejemplo es la adrenalina. A nosotros nos pasa algo análogo, pero las sustancias que el terror vierte en nuestra sangre actúan sobre la glándula artificial... y esta segrega un veneno que nos mata en unos minutos»[8].

Salvo se adelantó al relato del Mano moribundo, quiso saber quiénes les colocaban ese veneno, ¿No eran los Manos los que dominaban a los cascarudos y a los hombres robots? «Nuestros amos, hombre... con ella nos tienen asegurados: saben que jamás nos arriesgaremos a rebelarnos»[9].

No eran entonces los Manos los líderes de la invasión, había otros con mayor poder que también dominaban a los Manos, y que llevaban muchos años colonizando otros mundos. No solo los Manos habían corrido la misma suerte que los cascarudos, y que los humanos, muchos planetas estaban bajo el dominio de Ellos. A los humanos les reservaban en sus minas trabajos forzados, a los cascarudos y a los Manos los usaban como fuerza de choque para las guerras. Cada ser tenía para Ellos una utilidad en su beneficio. ¿Quiénes son los Ellos? «Ellos son el odio, el odio cósmico... quieren para sí el universo todo... Ellos nos obligan a destruir y a matar, a nosotros los Manos que solo vivíamos pensando en lo bello. Ellos transformaron en máquinas a los cascarudos; que no hacían otra cosa que vivir de los jugos de las grandes flores que crecían en su planeta...»[10].

Dijo algunas palabras ininteligibles, quizás era un canto en su dialecto, y murió.

El Mano es solo una pieza más en el complejo engranaje imperial de los Ellos. No dominan con la fuerza únicamente, con su devastador poder de fuego, saben que para que sus colonias perduren, para evitar rebeliones, no basta con el terror y la violencia. Porque el esclavo cuando está seguro que lo único que tiene para perder es su esclavitud, suele ser tan fuerte y feroz que no bastan ni las peores armas. Además tampoco es conveniente para Ellos tener que sofocar alzamientos en todos los planetas, cada vez que algún grupo de colonizados decide terminar con el yugo.

Por esta razón es que insertaron en el cuerpo de los Manos, que por su inteligencia podían cuestionar la opresión, la glándula que les depara la muerte en dos minutos si sienten terror. Y además les informaron sobre este dispositivo, no por una mera descripción minuciosa del funcionamiento de sus cuerpos, sino para que sepan que llevan la esclavitud en su sangre, que cualquier intento por modificar la realidad significará la muerte segura.

Es el control perfecto, no necesitan vigilarlos físicamente, acecharlos, recordarles a diario los peligros de un alzamiento; si sienten, si pretenden que su mente se independice del *status quo*, el miedo se convierte en veneno y se suicidan. Es el poder del que habla Foucault, que está relacionado con la disciplina, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. «La modalidad en fin implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las *disciplinas*»[11].

Esta nueva mecánica del poder recae en primer lugar sobre los cuerpos y lo que hacen más que sobre la tierra y su producto. Es un mecanismo que permite extraer cuerpos, tiempo y trabajo más que bienes y riqueza. Es un tipo de poder que se ejerce continuamente mediante la vigilancia, supone una apretada cuadrícula de coerciones materiales más que la existencia física de un soberano y define una nueva economía de poder cuyo principio es que se deben incrementar, a la vez, las fuerzas sometidas y la fuerza y la eficacia de quien las somete.

Este nuevo tipo de poder es una de las grandes invenciones de la sociedad burguesa. Fue uno de los instrumentos fundamentales de la introducción del capitalismo industrial y del tipo de sociedad que le es correlativa.

Es un poder indescriptible, heterogéneo, difuso, que atraviesa los cuerpos y las prácticas. Es una operación que se ejerce sobre los cuerpos en términos de disciplinamiento: modelar conductas y disciplinar en términos de conocimientos.

Puede decirse que los Ellos elaboran minuciosos dispositivos de gobierno, entendiendo ese gobierno, desde una perspectiva foucaultiana, como la conducción de la conducta.

El poder se ejerce en red, y los individuos circulan, están siempre en situa-

Figura ·3: Gurbos, animales de otra galaxia sometidos por los Manos para invadir la tierra.

ción de ejercerlo y de sufrirlo. Uno de los efectos del poder es que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos, se identifiquen y constituyan como individuos. Los Manos son constituidos por los Ellos, sus glándulas que liberan veneno contra el terror, los identifica, los disciplina y les introduce el poder en la sangre.

Un brutal estallido les hizo recordar lo que sucedía fuera de la casa, continuaba el asedio de los invasores. Franco y Salvo, dejaron la casa y al Mano y volvieron al estadio de River Plate, a unirse con el resto del ejército.

La desaparición de los cascarudos y sus armas de las inmediaciones de la cancha hizo pensar a los combatientes, que estaban retrocediendo. Favalli fue el único que sugirió, que tal vez se trataba de una trampa. Pero no fue suficiente. De inmediato decidieron salir en busca de los invasores.

Nuevamente la lenta marcha hacia el centro. Tuvieron que ir cambiando de avenidas, porque la mayoría tenía enormes pozos, y edificios derrumbados.

Hasta que llegaron a la calle Cabildo. «Parece mentira...¡bloquearon con edificios derruidos las calles laterales y dejaron libre una calle como Cabildo! Era sí para sorprenderse, cada vez era más extraño, más incomprensible, el proceder del invasor...»[12].

La presunta huida del enemigo, animaba a la tropa. Aunque Salvo también comenzaba a desconfiar. Habían avanzado hasta Las Heras, y seguían sin encontrar más que ruinas y muerte.

El ruido de los edificios temblando los atemorizó, en pocos segundos se vieron amenazados por los pedazos de construcción que caían sobre la calle. Antes que emprendieran la fuga inmensas llamaradas parecían devorar el barrio. Solo por la calle Las Heras había una salida. La marcha presurosa vació la calle. Pero Salvo escuchó a su amigo Favalli, que bajo los escombros y el fuego, pedía ayuda. «También yo sentí un deseo de correr, de escapar de las víboras de aquel fuego extraño que se alimentaba de cualquier cosa, hasta de piedras. Pero Favalli me llamaba desde los escombros...»[13].

Esta es la primera vez que Juan Salvo realiza un acto heroico: en vez de escapar con los demás, rescata a su amigo. Sin embargo, siguiendo con la lógica de la construcción del héroe co-

Figura 4: Salvo, Franco y Favalli ocultos en el subte de Buenos Aires.

lectivo en la historia, es ayudado por Franco que dispara sobre una nube, que como la nube negra del estadio de River, generaba la falsa imagen del fuego sobre la ciudad. Por lo tanto la acción de Franco pasa a un primer plano, ya que no sirve para salvar a uno solo (más allá de su importancia, como Favalli), sino al conjunto de los sobrevivientes. Despejada la imagen del fuego, los pocos sobrevivientes se vuelven a reunir. La mayoría ha muerto en una emboscada. La situación es tan trágica, que el mayor Amaya anuncia que ya no es más el jefe. La mayoría de los sobrevivientes pertenecían al grupo de Salvo, lo llamativo era que esos hombres eran civiles sin instrucción militar. Aun así el conjunto no se disuelve, pero sí los rangos. Otra vez Favalli dirige.

A pesar de eso, el desánimo era absoluto. «Sí, Ellos vencían, el plan no podía haber sido más simple, y satánico, nos habían llevado de la mano a la trampa como idiotas... Sí, estábamos ya ante la derrota final de los varios centenares de hombres que llegáramos a plaza Italia, apenas si nos habíamos salvado poco más de una veintena»[14].

Entre el fragor catastrófico de los edificios, que otra vez se desplomaban, retumbaban los pasos de las increíbles bestias, gigantes y pesadas como animales prehistóricos. De nada servían las balas, ni los cañones, a su paso destrozaban con igual indiferencia, casa, autos, hombres... pronto Favalli, Salvo, Franco y los demás se vieron cercados por cinco de estos enormes Gurbos. «Allí estaban formidables, indestructibles, los Gurbos cerrándonos el paso»[15].

Mosca creyó tener la solución contra las bestias gigantes, supuso que también eran imágenes alucinatorias, como el fuego. Estaba equivocado, eran tan reales como la invasión. Es significativo que el primer aporte que pretende dar el otro intelectual, sea una idea falsa, inútil, casi infantil. Porque estaba por demás demostrado que no eran fantasía, habían destrozado calles, edificios, tanques y muchos soldados.

Está claro que Mosca sólo puede servir como cronista, lejos de él está la noción de héroe. Ni solitario, ni grupal.

Y es Franco, quien advierte que los Gurbos poseen, al igual que los cascarudos y los hombres robots, un teledirector en el cuello. Un disparo certero

de Franco le quitó a un Gurbo el aparato, e inmediatamente la bestia *liberada* atacó a sus semejantes.

Sin un poder que las organice, pasan de ser peligrosas armas de conquista, que no temen, que no retroceden, que carecen de piedad a ser bestias salvajes que pelean entre sí, como cualquier otro animal que en la selva lucha para convertirse en el líder de la manada. Sin los Ellos los Gurbos carecen de ambiciones, de avaricia, de maldad. La disciplina y las órdenes de los Ellos los transforman en armas.

Un nuevo ataque con el lanzarrayos eliminó a Amaya. Cubiertos por los cadáveres de los Gurbos, Favalli, Franco y Salvo consiguieron escapar al subte. En el andén, cascarudos y hombres robots los aguardaban cortándoles el camino. El tiroteo fue veloz. Consiguieron cruzar el vallado invasor. Corrieron por las vías, mas el derrumbe provocado por los Gurbos había cerrado el paso. Una montaña de escombros, era la infranqueable frontera que los atrapaba en el túnel del subte.

No tardó Favalli en comentar el sombrío diagnóstico de la situación, y fiel a su temperamento Franco les recordó que aún tenían armas, podían luchar... «Bravo, incomparable Franco. Nada lo doblegaba: si era necesario pelearía aunque solo fuera por retrasar media hora el fin. Favalli sabía que nunca podríamos atajarlos, que el fin era cierto. Pero sabía que el golpe definitivo sería más llevadero si lo recibíamos en el calor del combate, por eso aceptó pelear»[16].

El sentimiento de derrota inevitable ya no azotaba solo a Favalli, Salvo poco a poco fue advirtiendo que tan desigual batalla acabaría con sus vidas, tarde o temprano. El temblor producido por un Gurbo los sobresaltó, Franco quiso apuntarle al teledirector, pero el Mano que los dirigía había aprendido la lección: el aparato no estaba a la vista, era imposible desactivarlo. Quedaron atrapados entre los restos de los vagones, lo que no les impidió ver a unos cuantos hombres robots que traían placas transparentes, y las colocaban separando las vías en dos: de un lado Franco, Salvo y Favalli y del otro hombres robots y un Mano, con un tablero igual al de la garita de la plaza. Incluso el Mano era similar. Tanto que costaba diferenciarlo con el Mano que había muerto frente a Franco y Salvo. El terror de ser convertidos en hombres robots, desequilibró a Salvo. «Disparé como enloquecido, hasta que no hubo más balas, mi razón se extraviaba de solo pensar en otra experiencia como la vivida en el pabellón de música de las barrancas de Belgrano»[17].

El pavor a convertirse en hombres robots no es solamente por pasar a servir a los invasores, también es por perder irremediablemente su identidad, su historia, su familia; el gran miedo es a dejar de ser un individuo para transformarse en uno más sin señas particulares, sin características identificatorias, dejar de ser Juan Salvo, el pequeño industrial de Vicente López, para ser soldado de un gran ejército foráneo. Perder su condición humana pero sin morir.

La última chance de salvarse estuvo en el intelecto de Favalli, los tres lo sabían. Antes que el Mano comenzara la transformación, el profesor le recordó lo sucedido con el otro Mano, en la casa cerca de las barrancas de Belgrano, considerando que los Ellos habían ocultado a sus tropas la verdad. La discusión tomó vuelo con rapidez. El Mano había caído en el juego de Favalli, y

cuando lo advirtió era tarde. Su glándula del terror ya estaba lanzando el veneno. Su muerte era inminente.

De nuevo en la calle, Juan quiso volver a su casa. Favalli trataba de convencerlo de la conveniencia de no rendirse todavía, y en ese momento Franco divisó en el cielo porteño «tres finísimos hilos de luz que a velocidad fantástica surcaron de pronto por aquel cielo donde ya la luz del alba palidecía las estrellas»[18].

El profesor consideró que se trataba de cohetes intercontinentales provenientes de las potencias mundiales que estaban ayudando a Argentina, este razonamiento persuadió a Salvo, y siguieron la marcha.

Caminaban dialogando sobre los misiles y las posibilidades de vencer, pero Salvo creyó oír unos pasos que sigilosos se acercaban al grupo. Apoyado contra la pared, casi en la esquina esperó a que los pasos le dieran alcance.

No era un Mano, ni un Ello, era una muchacha. Su soledad hizo que los tres hombres se interesaran en lo que tenía para contar. Había presenciado la llegada de los Manos en el centro de la ciudad, y sabía dónde conseguir armas.

Salvo pensaba en sus mujeres, Favalli le consultaba acerca de todo tipo de detalles y Franco la miraba embelesado.

Aceleraron el paso aconsejados por la mujer que sabía por qué calles convenía avanzar, de pronto Franco sacó su pistola y la mató. «No, señor Salvo... no estoy loco, le dije que me gustaba... me contestó que a Ellos también les gustaba la tierra... comprendí que no era ella quien hablaba... comprendí que quien hablaba por su boca era el Mano, la dirigía. El Mano que no entendió lo que yo le dije a ella... aquí está la prueba, un teledirector último modelo»[19].

Figura 5: Franco asesina a la muchacha, estaba bajo el dominio de los Manos.

Todos coincidieron que la muchacha robot, les había tendido una trampa. Es significativo que la tercera mujer que aparece en la historia, luego de Martita y Elena, acabe muerta. Como no está cumpliendo su rol de madre/mujer, es pasible de sospecha, que luego Franco verifica disparándole.

En un minuto un regimiento de hombres robots les disparaba, eran tantos que no era posible vencerlos. Se escondieron en una cortada, y les quitaron a tres hombres robots sus teledirectores y se los colocaron para pasar desapercibidos. En el cielo se veían más misiles, eso les daba ánimos, «porque eran la señal de que la tierra resistía, de que en alguna parte se había organizado resistencia con el invasor»[20].

La manifestación se encaminaba al centro. Miles de cascarudos, hombres robots, y un Mano que en una enorme cápsula transparente los gobernaba. Se asemejaba a los desfiles militares de la segunda guerra mundial. Camuflados

entre la multitud, Franco, Favalli y Salvo transitaban la avenida Callao.

Salvo recordó entonces «que hace unos años atrás la gente andaba por aquí gritando por la *laica* o la *libre*»[21].

Salvo se refería a la más impresionante movilización estudiantil del siglo XX en Argentina que se produjo en la primavera de 1958. Fue la derivación que tuvo la determinación sorpresiva del gobierno de Arturo Frondizi de abrir paso a la legalización de la enseñanza privada en el nivel universitario, tal como propiciaba la Iglesia. Esa batalla política, con la participación directa de los jóvenes en la calle, quedó resumida en una polarización sintetizada a su vez en dos palabras: laicos o libres. Los partidarios de la educación laica eran fieles al sistema, proveniente de la Ley Avellaneda de 1885, reasegurado con la Reforma Universitaria de 1918. Los otros, en cambio, apoyaban que las universidades privadas pudieran otorgar títulos habilitantes. La variante había sido promovida en su momento por el gobierno de Eduardo Lonardi, cuyo católico ministro de Educación era Atilio dell' Oro Maini. A él se le atribuyó el decreto no. 6403, cuyo artículo 28 privatizaba el sistema educativo en beneficio de los colegios y centros de estudio que tenía la Iglesia. Dos años después las posiciones eran irreductibles, en medio de actos y refriegas, y en coincidencia con el primer satélite ruso al espacio que llevaba por primera vez un ser vivo: la sacrificada perra de nombre Laika, usado como mofa contra los laicos. En esa brega participaron dirigentes que tendrían actuación posterior en el campo político. Entre los laicos estuvieron Guillermo Estévez Boero, Roberto Quito, Mario Kestelboin y Eduardo Luis Duhalde. Entre los libres, Alberto Mazza y, desde Córdoba, Jorge de la Rúa. El 15 de septiembre se realizó la primera movilización al Congreso, a cargo del sector privatista. En nombre de los estudiantes habló Mazza (luego casado con una prima del Che Guevara y cuarenta años más tarde ministro de Carlos Menem). Y tres días después se realizó la concentración de los laicos, que reunió según estimaciones de la época, unos 300 000 simpatizantes. Entre otros hablaron Ismael Viñas y José Luis Romero. La división alcanzó a la misma familia del presidente, cuyo hermano, Risieri Frondizi, rector de la Universidad de Buenos Aires, fue un tenaz opositor a la reforma. En el debate parlamentario se destacó el diputado oficialista (UCRI) Horacio Domingorena, partidario de la ley, que se consiguió luego de idas y vueltas entre ambas Cámaras. La última votación en diputados no tuvo los dos tercios requeridos para la derogación del artículo 28, con lo cual quedó vigente. Posteriormente hubo choques entre estudiantes y policías, un enfrentamiento que, si bien sin la gravedad que tuvieron esa noche, había sido frecuente a lo largo de esos convulsionados días. El conflicto se agravó por la activa participación de los estudiantes secundarios que en muchos casos ocuparon sus propios colegios e impidieron el dictado de clases.

Otra vez el autor aprovecha un incidente menor, como la pintada sobre Frondizi, para plantear su posición política.

Favalli prefirió no pensar en aquellas

Figura 6: Una nave espacial para recorrer la ciudad y descubrir si aún hay sobrevivientes.

manifestaciones, había que estar atento, ya estaban cerca de la plaza de los Dos Congresos y según la chica robot allí funcionaba el núcleo operacional de los invasores.

En la terraza de un edificio pudieron ver la imponente organización montada por los Manos en el centro de la plaza. Un Mano situado con un lanzarrayos en una cúpula disparaba contra los misiles atómicos y los desintegraba como globos. Las potencias estaban atomizando Buenos Aires.

No tuvieron oportunidad de continuar estudiando el cuartel general, una alarma avisó a los hombres robots de su presencia. Los pudieron vencer sin problemas, carecían de agilidad y de puntería. Franco tomó una bazooka y tiró contra la cúpula de la fuente, que era el corazón de la invasión. El disparo dio en el blanco y la incandescente luz se transformó en un tenue resplandor rojo, que dejó inmovilizados a los hombres robots, a los cascarudos, a los Gurbos, y que mató al Mano.

Favalli entonces aconsejó que convenía huir de Buenos Aires, porque sin el campo protector y sin el lanzarrayos, las bombas atómicas destruirían la ciudad en poco tiempo. En el camino de regreso al chalecito de Vicente López, se topaban con muchos cascarudos inmóviles, con Gurbos peleándose entre sí y con Manos en cápsulas muriendo lentamente. Sin el contacto con los Ellos, todos los invasores morían, desaparecían, o luchaban entre sí.

En el trayecto se rencontraron con Pablo y el Mosca. El periodista estaba borracho. Favalli propuso que Pablo llevara al cronista en una bicicleta, hasta conseguir un vehículo. Luego de una explosión atómica que desintegró el centro de la ciudad, y que los obligó a refugiarse en un descampado, capturaron un camión. Más tarde abordaron un auto, y al fin pudieron llegar.

La extraña muerte de un Gurbo fue comprendida por la aparición de un Mano a pocos metros de la casa de Salvo, en son de paz. Pero cuando pretendían establecer contacto pereció bajo la nevada, que otra vez caía como la noche anterior.

Favalli consideró necesario retomar el plan original, y marcharse todos en un camión hacia un pueblito alejado del

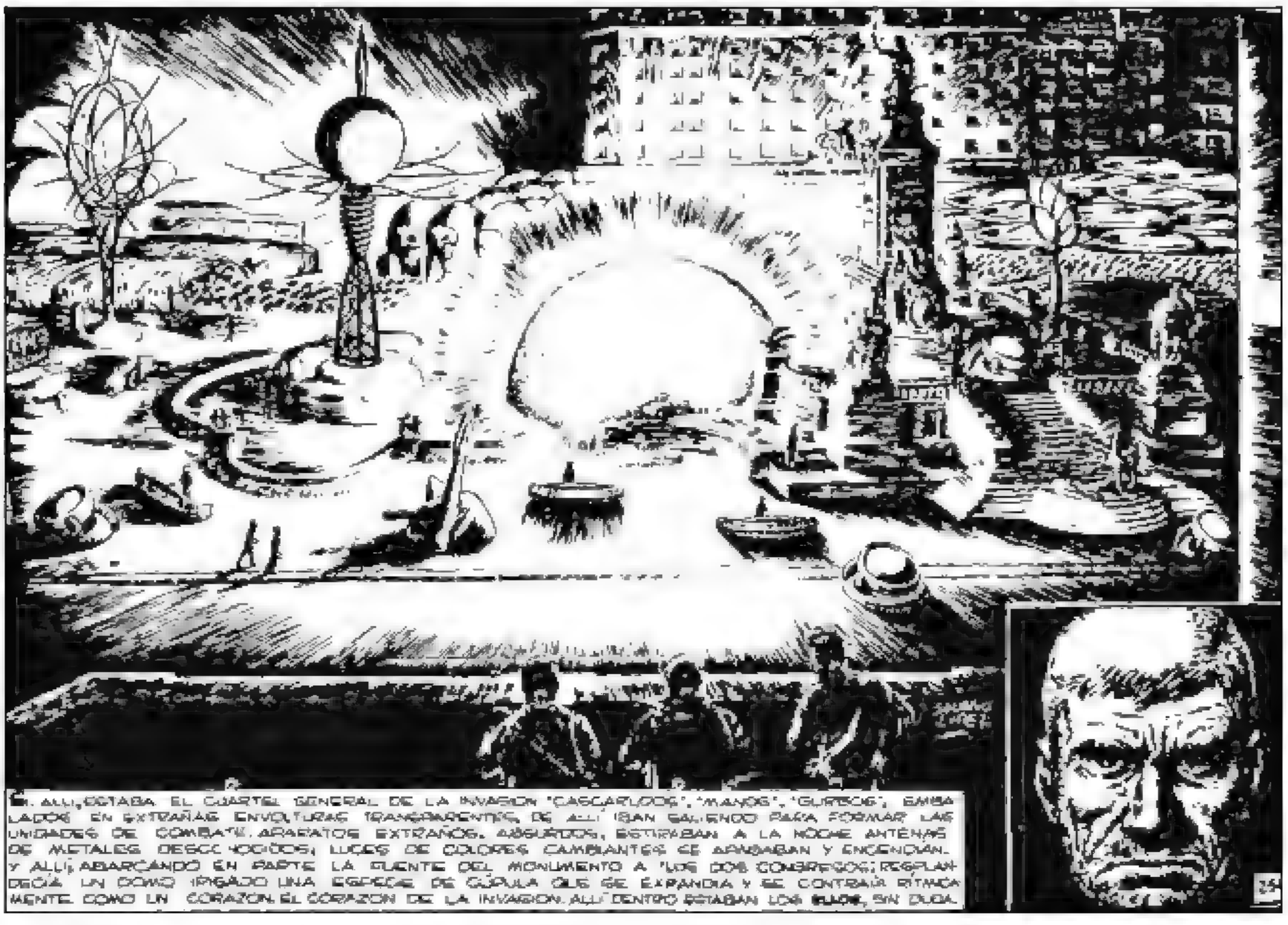

...Y ALLÍ, OCULTABA EL CUARTEL GENERAL DE LA INVASION "CASCARUDOS", "MANOS", "GURKOS", EMBALADOS EN EXTRAÑAS ENVOLTURAS TRANSPARENTES, DE ALLÍ IBAN SALIENDO PARA FORMAR LAS UNIDADES DE COMBATE. ARTEFACTOS EXTRAÑOS, ABSURDOS, ESTIRABAN A LA NOCHE ANTENAS DE METALES DESCONOCIDOS; LUCES DE COLORES CAMBIANTES SE APAGABAN Y ENCENDIAN. Y ALLÍ, ABARCANDO EN PARTE LA FUENTE DEL MONUMENTO A "LOS DOS CONGRESOS", REGLAMENTARIA UN DOMO IRIGADO UNA ESPECIE DE CÚPULA QUE SE EXPANDIA Y SE CONTRAÍA RITMICAMENTE. COMO UN CORAZON. EL CORAZON DE LA INVASION. ALLÍ DENTRO ESTABAN LOS JEFES, SIN DUDA.

Figura 7: El cuartel general de la invasión en la plaza de los dos Congresos en Capital Federal.

sur. Los invasores no estaban derrotados, ni en retirada, y sin ejército ni resistencia organizada alguna, solo quedaba sobrevivir. Antes del alba debían tener los trajes aislantes confeccionados y prepararse para huir.

Vuelve el grupo a reunirse en el *living*, con tres nuevos integrantes: Mosca, Pablo y Franco para fabricar con hilo, aguja, pegamento y tela engomada los trajes necesarios para la travesía. Todos trabajan, más allá de sus diferencias y de sus aptitudes, al contrario de lo que sucedía con los héroes de las historietas predecesoras. ¿Alguien recuerda a Superman tejiéndose la capa o a Batman pintándose su máscara? La cercanía propuesta por el autor, no se agota en que se desarrolle en Buenos Aires y a mediados de la década del cincuenta, ni en que los protagonistas sean personas tan comunes que cualquiera de nosotros podría ser uno de ellos, también se asienta en un detalle no menor: el traje que los ampara (y que identifica a la historieta) es realizado por el grupo en su conjunto, y tan estrechamente están ligados con su tarea que se proponen hacerlo mejor, más cómodo que los primeros. A tal punto llega el clima doméstico que Salvo, lejos de encarnar a un héroe, afirma: «Me dolía la espalda: la costura fue siempre una tarea demasiado pesada para mí...»[22].

Aún sigue siendo Favalli la figura central del grupo, es él quien orienta, propone y reflexiona continuamente sobre lo sucedido y lo venidero. Es su lucidez la que mantiene las defensas altas, a pesar de sus pronósticos. Franco, en cambio, por su carácter necesita momentos de batalla que demanden valen-

tía, fuerza, lealtad. Mientras están en el chalecito su posición se asemeja a Salvo y a los demás, esperan que el profesor sugiera qué hacer.

Un ruido desconocido en la buhardilla los alarmó, corrieron pensando que podría tratarse de un Ello o de un nuevo enemigo, Franco por supuesto fue el que encabezó la fila, pero solo era el ruido de la radio encendida en onda corta, que transmitía para todo el mundo en diversos idiomas. Favalli fue el encargado de sintonizar la emisora que hablaba en español.

Luego de repetir durante diez minutos «atención, atención», una voz clara y convincente comenzó a relatar lo sucedido desde la primera caída de la nevada. Mencionó también las bombas atómicas caídas sobre Buenos Aires, e hizo un gran anuncio: «Estamos en condiciones de evitar la caída de la nieve que mata en zonas previamente elegidas: no entraremos en detalles que pueden ser útiles al enemigo [...]. Los sobrevivientes de cada región deben tratar de concentrarse en zonas libres de nevadas: allí se les proveerá de alimentos y se les dará lugar en las filas del ejército cada vez más numeroso [...]. Rogamos a todos a prestar ahora la mayor atención, vamos a transmitir país por país la ubicación de las zonas libres de nevada»[23].

En la provincia de Buenos Aires la zona liberada abarcaba las poblaciones de Pergamino, Rojas, Junín.

La sorprendente noticia entusiasmó al grupo, incluso Favalli aceptó que la realidad estaba cambiando a favor de los humanos. Repartieron tareas: Franco, Pablo y el profesor salieron a buscar un camión, Salvo y sus mujeres se quedaron en la casa ordenando las provisiones.

Al rato volvieron con un vehículo en perfectas condiciones, y con un ramo de flores para Elena. De nuevo queda manifiesto el rol femenino, ella está feliz por el regalo. Consideraba que no volvería a ver claveles. La humanidad está debatiéndose en una guerra desigual entre la existencia y la desaparición, el grupo minúsculo recién supo que había otras vidas que podían ayudarlos a sobrevivir, e incluso a vencer; y sin embargo Elena, cobra protagonismo cuando llora por la emoción que le producen las flores. Obsequio por demás inútil en un momento donde la vida es tan frágil, que no se pueden permitir ningún movimiento que no sea indispensable. A mediados de la década del cincuenta un ramo de flores contentaba a una esposa, unos años después no sería tan sencillo. Este es otro momento donde queda al descubierto el imaginario femenino de aquellos años.

En el viaje a la zona liberada encontraron otro camión con sobrevivientes, pero por precaución optaron por no establecer ningún tipo de contacto. «Pronto el otro vehículo se pedió en la nevada, allá adelante. Era deprimente volver a constatar que ya no había solidaridad entre los humanos, que los pocos sobrevivientes de la tremenda catástrofe se recelaban como fieras hambrientas»[24].

Cuando el camión atravesó la frontera entre la nevada y la zona liberada, un cartel firmado por el comité de emergencia les daba las instrucciones para ser recibidos y les instaba a quitarse los trajes aislantes.

El alivio les duró poco: seis soldados los fueron a recibir y a pedirles que les entreguen las armas. Franco antes de

darle la suya advirtió que eran hombres robots, el fusil tenía un teledirector disimulado. Era una trampa.

¿Cómo era posible que los Ellos controlaran también las emisoras de todo el mundo? Si los medios de comunicación masivos estaban bajo el dominio de los invasores, sin ejército, sin resistencia, sin países del norte que enviaran ayuda ¿cuánto tiempo podrían resistir?

Volvieron a luchar, a disparar sobre los hombres robots, a intentar escapar en el camión, a desear estar en el chalecito de Vicente López. Una nave de los Manos hizo que volcaran sobre la ruta, corrieron a refugiarse en una zanja abatidos por la supremacía y la precariedad de su situación.

Favalli propuso una arriesgada estrategia, no había tiempo para debatir opciones. «Tú, Juan, con Elena y Martita volverán al camión y recogerán sus trajes aislantes, luego escaparán hacia el oeste, tratando de no ser vistos. Nosotros (Favalli, Pablo, Mosca y Franco), haremos una demostración de puntería contra los hombres robots y luego recogeremos nuestros trajes y nos retiraremos también fuera de la zona de seguridad, nos reuniremos en tu chalet»[25].

¿Qué haría un héroe en esta encrucijada? ¿Dejaría que sus amigos se sacrifiquen por él y su familia? ¿O les pediría que se queden en la zanja y saldría solo a vencer a los hombres robots? ¿No representa la pérdida de su condición escapar? Salvo y su familia son salvados por el grupo, y así se transforma en el héroe plural por excelencia, son cuatro hombres los que arriesgan su vida, cuatro hombres diferentes, pertenecientes a diversos estratos sociales, es el pueblo que se entrega al enemigo, para que Juan Salvo, su esposa e hija, continúen la lucha. Esto puede verse como una forma de resaltar la importancia de la familia como institución fundamental dentro de la sociedad.

Solo el pueblo salvará al pueblo, parecen decir los cuatro héroes que han aprendido en el transcurso de la invasión que ni el ejército ni las potencias mundiales les ayudarán lo suficiente para vencer. Solo el pueblo salvará al pueblo, por eso Juan Salvo acepta, no importa ser héroe, lo que realmente importa es que continúe la lucha contra el poder dominante, no interesan cuántos caigan, ni cuán fuerte sea el opresor, hay que combatir para que alguien del pueblo (Salvo y su familia), pueda decir en su nombre: No.

Apenas se habían alejado unos metros cuando vieron caminar con los demás hombres robots a Favalli, Franco, Pablo y el Mosca. «Ahora sí que estamos solos, Favalli, Franco, Mosca, Pablo, son también hombres robots... si nos descubren y reciben la orden de hacerlo ellos serán los primeros en balearnos»[26].

Apesadumbrados buscaban un sitio mejor donde esconderse por más tiempo, en la zanja pronto serían descubiertos y él solo no podría contrarrestar tantos disparos. La nave enemiga estacionada y sin custodia, le dio una idea a Salvo. «Quizá podamos hacerla volar, quizá podamos recorre el mundo... ¡En alguna parte tenemos que encontrar algún foco de resistencia! ¡Algún lugar donde la humanidad todavía mantenga el combate contra los Ellos»[27].

Martita divisó a los hombres robots acercarse a la nave, tenía Juan poco

Figura 8: El grupo confeccionando los trajes para huir a Patagonia.

tiempo para resolver, primero apretó un botón y no obtuvo resultado, le llamó la atención la cantidad de palancas y movió una al azar... «Hubo un sonido agudísimo, una luz crudísima me enceguecié. Cerré los ojos pero el resplandor me los siguió abrasando, apreté otra palanca o lo que me pareció otra palanca, los gritos (de Elena y Martita) me llegaron como de muy lejos... traté de verlas, pero me fue imposible apreté otro botón y de pronto me encontré cayendo, cayendo...»[28].

El error de la máquina lleva a Juan a separarse de su familia y recorrer el espacio-tiempo en su búsqueda permanente. En este recorrido se encuentra con un viejo filósofo Mano que parecía estar esperándolo, en el extraño espacio-tiempo llamado Continum 4. Y para peor Salvo deberá esperar mucho para volver a ver a su familia. «Por ahora sí, (las has perdido) Juan Salvo, pero tienes tiempo, mucho tiempo para buscarlas. Te lo repito, no puedes quejarte: has podido hacer lo que muy pocos hemos hecho... escapar a los Ellos... tu lucha, lo mismo que la lucha de tus compañeros y de todos los hombres libres que combatieron contra la invasión, no ha sido en vano, aunque así te lo parezca»[29].

Salvo en este viaje encuentra en el Mano alguien con quien dialogar sobre la invasión y el poder de los Ellos, porque ambos emigraron de su tierra por la misma guerra y derivaron en el Continum 4, un sitio despoblado que está fuera del espacio y del tiempo terrestre. Tal vez sería más adecuado decir exilio. Gacias a la nave Juan escapa de la tierra y del dominio de los Ellos, logrando que la lucha del pueblo persista, aunque sea desde otro planeta. El Mano al observar el desencanto de Salvo, intenta tranquilizarlo asegurándole que todo el esfuerzo es válido, aun en la derrota, si continúa en pie la voluntad de pelear por lo que se considera justo. «Ya me entenderás, Juan Salvo... así como hay entre los hombres, por sobre los sentimientos de familia o de patria, un sentimiento de solidaridad hacia todos los demás seres humanos, descubrirás que también existen entre todos los seres inteligentes del universo, por más diferentes que sean, sentimientos de solidaridad, un apego a todo lo que sea espíri-

Figura 9: Fueron engañados por la radio, están dentro de un campamento enemigo.

tu, que une a los marcianos con los terrestres, a los trípedos de Ruma del quinto planeta de Vega, con los glóbulos de Laskaria, la patria de los Gurbos...»[30].

Acaso este breve e improvisado discurso cobre otro sentido, si lo situamos como una premonición de lo que le sucederá a las luchas populares y a los sujetos, durante la dictadura iniciada en 1976.

Vuelve el relato a la escena inicial con el Eternauta y el guionista de historietas conversando, una noche de 1959. Se da cuenta entonces, por la fecha, de que aún no sucedió la invasión y decide ir en busca de Elena y Martita. Sorprendido por el inminente encuentro entre Juan Salvo –devenido en Eternauta– y su familia, decide acompañarlo. Es entonces cuando todo vuelve todo a la normalidad, la familia se rencuentra, los amigos llegan para jugar al truco y Juan Salvo no recuerda nada de sus viajes a través del tiempo.

En el abierto final de esta historia circular el guionista se pregunta si todo lo que le contó el Eternauta es real y de ser así cómo impedir que dentro de cuatro años se concretara la catástrofe. ¿Publicando la historia quizás?

Consideraciones finales

En este recorrido por la historieta pueden encontrarse distintos tipos de héroes, que demuestran que la construcción del héroe en el Eternauta presenta rasgos muy significativos, ya que se consolida como un personaje colectivo. Rompe así con el concepto clásico de héroe individual, solitario y autosuficiente.

Favalli, Pablo, Franco y por último Juan Salvo se transforman en héroes de acuerdo con las circunstancias, pero en ningún momento pierden su característica esencial: son héroes en función del grupo. Logran articular sus características individuales en beneficio de las necesidades colectivas.

Todos los personajes masculinos se diferencian por algo, poseen aptitudes de carácter, físicas, intelectuales: Favalli es profesor de Física, se destaca por la claridad de su análisis de las situaciones que se van planteando, y por señalar los caminos correctos; Pablo es el ado-

lescente sumiso que se adapta al grupo y acata sus directivas; Franco es tornero, y es el personaje más valiente y con más coraje de la historia, tanto que Oesterheld lo señala como el que posee las mayores cualidades para ser un héroe; y por último, Mosca, el cronista, el menos involucrado en las actividades del grupo, intenta contar la historia a las futuras generaciones desde *afuera*. Juan Salvo, el Eternauta, quizás sea el menos héroe a lo largo de la historia. Solo cuando salva a Favalli de morir aplastado por los escombros de un edificio, realiza un acto *heroico*. Luego son sus amigos los que alternativamente se arriesgarán en pos de la supervivencia del grupo, llegando incluso a sacrificar sus vidas para salvar a Juan Salvo y su familia. Incluso es Salvo quien por momentos demuestra cierto egoísmo en sus acciones, al privilegiar sus vínculos familiares por sobre las necesidades del grupo.

Es oportuno plantear aquí algunos interrogantes: ¿qué superhéroe dejaría que sus amigos murieran por él?, ¿por qué el autor decide a Juan Salvo como el Eternauta?, ¿es casual que sobreviva quien representa más claramente los valores de familia?

Volviendo a los personajes, recordamos que ninguno tiene poderes sobrenaturales, son hombres comunes que desarrollan y llevan al extremo sus capacidades humanas en una situación límite. Ante la realidad de morir a causa de la nevada tóxica deciden confeccionarse trajes aislantes con sus propias manos. Son los *héroes de la historia*, los que toman en sus manos hilo y aguja para diseñar los ropajes. Escena irónica imaginar a Superman cosiendo su capa azul. Tampoco disponen estos *héroes*, de tecnologías ni armamentos sofisticados para contrarrestar al invasor.

No existe ninguna situación a lo largo de la historieta, en que un problema u obstáculo sea solucionado o enfrentado por uno solo. La respuesta es siempre consensuada, colectiva.

Pero, ¿dónde radica el poder de estos héroes? Amistad, voluntad de vivir, supervivencia, conciencia de la existencia de otros semejantes también en lucha, inteligencia.

Podríamos diferenciar también al héroe clásico (Superman, etc) y al Eternauta en que el primero busca la aventura para cumplir su misión en el mundo. En palabras de Sartre «como la acción es un vínculo entre los hombres, ellos (los héroes), intentarán evadirse de su soledad a través de la acción. La acción nos convierte en otro, nos arranca a nosotros mismos, nos modifica, al modificar el mundo»[31] y al héroe accidental que se encuentra en el lugar adecuado, en el momento preciso. Y para defenderse sale de su vida común sin poseer poderes ni virtudes especiales, apenas un reflejo, una tendencia hacia la vida, que mucho dista de lo que conocemos como poderes especiales.

Diferencia sustancial con los hombres que, según Roger Stephane: «no encuentran sino en la lucha y en la muerte su realización. Aquí en efecto, la acción no es el resultado de planes o intenciones premeditadas: apareciendo más bien como una suprema salida falsa, la acción impone en su desarrollo su necesidad de justificación. Es decir, que antes de resignarse a actuar sin creer, el aventurero intentará actuar para creer»[32].

En cambio en «El Eternauta», el héroe adopta características muy diferen-

Figura 10: Juan salvo entra en una nave de los Manos, intenta usarla y nace el Eternauta.

tes, emergiendo casi en contraposición al héroe solitario anterior, es él «...el hombre con familia, con amigos... El héroe verdadero de "El Eternauta" es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe *en grupo*, nunca el héroe individual, el héroe solo».

Otro elemento significativo es que nunca se enfrentan al poder real: Ellos, siempre combaten (y ocasionalmente vencen) al enemigo de la línea media (Gurbos, hombres robots, Manos). La manera en que se distribuye el poder en la historia es bastante particular. No se trata de un poder que poseen los Ellos y que los humanos tratan de conquistar. Es un poder que se dispersa en todas las estrategias que los actores plantean, que asume diversas formas, y que se traduce en tipos determinados de disciplinamiento, en concepciones sobre lo que está bien y lo que está mal, lo que es correcto y lo que no lo es, lo que es posible y lo que no lo es.

Es importante caracterizar brevemente al *enemigo* y sus diferentes caras: cascarudos, Gurbos y Manos sometidos por los Ellos. Tanto los cascarudos como los Gurbos son animales pacíficos, y sin ningún sentimiento colonizador que son atrapados y puestos en la batalla por el poder de los Ellos. Con respecto a los Manos, si bien también son esclavos y cumplen funciones en el preciso sistema de dominación, su capacidad de razonar los hace diferentes y es precisamente con ellos con quienes interactuarán los protagonistas de la historia. Tan diferentes son a los Gurbos y a los cascarudos, que en vez de un teledirector tienen implantados una glándula del terror, a mayor complejidad del dominado, mayor complejidad del modo de dominación. Por eso para someter a la especie humana utilizan todo tipo de avances tecnológicos belicistas, tales como nevada-alucinaciones-lanzarrayos-teledirectores, e incluso la utilización de la radio. Pero nunca dan la cara, siempre hay un dominado, incluso la propia humanidad, que actúa por Ellos, dando a entender que el verdadero poder suele ser difuso, casi inasible. Pero no por eso menos eficaz que cualquier otro. «De otro modo enfocó el tema (el de

los villanos de la historieta)... un clásico de la ciencia-ficción contemporáneo, "El Eternauta" (Oesterheld y Solano López, 1957). El guionista partió del transitado tópico de la invasión extraterrestre y enfrentó a los hombres sobrevivientes con sucesivos monstruos –cascarudos, Gurbos, Manos, hombres robots– que resultaron ser, finalmente, meros instrumentos en manos del verdadero invasor, ese poder que encarna el odio cósmico y tiene un nombre revelador: Ellos. Los hombres, derrotados, nunca, nunca llegan a enfrentarse a ese vago y temible enemigo y, cuando en una secuela de la historia, el protagonista lo ve, solo percibe una nube gaseosa e indefinida, apenas la metáfora visual de una fuerza ciega y destructora... Acaso sea la misma que la religión llama demonio o el psicoanálisis freudiano precisamente *Ello*, lugar de los impulsos instintivos. Porque en la historia de Oesterheld los Ellos son, por definición gramatical, los otros; pero la violencia, la soberbia y el destructivo deseo de poder que representan anida, parece decir, en cada uno»[32].

Puede decirse que los Ellos plantean sus estrategias de construcción de hegemonía intentando imponer su orden de cosas al mundo entero, mediante su poder armamentístico, su gran inteligencia, su dominio de los medios de comunicación, entre otros elementos. Esta categoría es útil para estudiar el grupo humano que encarna la resistencia, analizándolo primero como un grupo contrahegemónico, pero también para poner luz a las relaciones de poder que operan en el interior del mismo, y que llevan a la definición de estrategias de acción. Considero que indagar en la manera en que se construyen estas relaciones permitirá analizar con mayor riqueza el fenómeno planteado.

En lo que respecta a la mujer, el lugar que ocupan es secundario, acompañan a los hombres, no hacen la historia: la presencian. Su universo está claramente delimitado por el hogar, las tareas domésticas y ocuparse de su marido. Esa es su función social, su rol dentro del entramado social argentino de la década del cincuenta.

Es importante recordar que la única mujer que aparece en la historieta, fuera del círculo familiar de Salvo, acaba siendo asesinada por el tornero Franco porque es una mujer robot al servicio de los Manos.

Estaban tan claramente establecidos los roles dentro de aquella sociedad, años después cambiaría la situación, que no es casual entonces que aquella mujer fuera un soldado enemigo, y como tal, sea aniquilada. Porque dos formas de ser mujer se permitía en aquellos años, esposa y ama de casa, o joven de la calle, de quien es mejor no fiarse.

En relación con las dos formas de intelectualidad posibles, están marcadas por los personajes de Favalli y Mosca: Favalli es un profesor de Física, formado en el núcleo de las ciencias duras, y que manifiesta una sorprendente capacidad analítica, es capaz de comprender y de observar globalmente las situaciones que se presentan y de plantear con claridad soluciones y alternativas al grupo. Es sin duda de entre todos, el estratega, que logra imponer al grupo su cosmovisión, de manera tal que sus compañeros la aceptan y la adoptan como estrategia válida. Es sin dudas el hombre

que representa la *praxis*, es quien moviliza al resto a la acción.

Por su parte, Mosca, es periodista, historiador, su formación profesional lo habilita para ser el cronista de la invasión y la resistencia, y es este el rol que ocupa dentro del grupo. Su aporte es el de un mero observador que pretende contar la historia a la posteridad, pero que no se involucra en la acción cotidiana ni plantea estrategias a seguir, como sí lo hace Favalli.

Notas

1. Oesterheld, Germán: «El Eternauta», 1976, p. 97.
2. *Ibid.*, p. 107.
3. *Ibid.*, p. 117.
4. *Ibid.*, p. 144.
5. *Ibid.*, p. 150.
6. *Ibid.*, p. 157.
7. *Ibid.*, p. 160.
8. *Ibid.*, p. 161.
9. *Ibid.*, p. 161.
10. *Ibid.*, p. 162.
11. Foucault, Michel: «Vigilar y castigar», Ed. Losada, p. 95.
12. Oesterheld, Germán: *Op. cit.*, p. 180.
13. *Ibid.*, p. 188.
14. *Ibid.*, p. 194.
15. *Ibid.*, p. 203.
16. *Ibid.*, p. 217.
17. *Ibid.*, p. 223.
18. *Ibid.*, p. 235.
19. *Ibid.*, p. 246.
20. *Ibid.*, p. 248.
21. *Ibid.*, p. 251.
22. *Ibid.*, p. 300.
23. *Ibid.*, p. 309.
24. *Ibid.*, p. 322.
25. *Ibid.*, p. 334.
26. *Ibid.*, p. 339.
27. *Ibid.*, p. 341.
28. *Ibid.*, p. 345.
29. *Ibid.*, p. 346.
30. *Ibid.*, p. 347.
31. Sartre, Jean Paul: Prólogo de Stephane, Roger: «Retrato del aventurero». Ediciones de la Flor, 1968, p. 15.
32. Stephane, Roger: «Retrato del aventurero», Ediciones de la Flor, 1968, p. 57.

Bibliografía

Altamirano, Carlos (director): «Términos críticos de sociología de la cultura», Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002.

Archenti, Nélida y Aznar, Luis:«Actualidad del pensamiento sociopolítico clásico», Eudeba, 1988.

Bourdieu, Pierre: «Cosas dichas», Ed. Gedisa, 1987.

–: «Sobre el poder simbólico», *Annales*, 3, París, 1997.

Carlyle, Thomas: «El héroe», Ed. Porrúa, 1840.

Coluccio, Félix: «Cultos y canonizaciones populares de Argentina», Ediciones Del Sol, 2003.

De Santis, Pablo:«Conversaciones», *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, a. 2, no. 11, 2003.

Di Tella, Torcuato *et al.*: «Diccionario de ciencias sociales y políticas», Emecé, Buenos Aires, 2001.

Eco, Umberto: «Apocalípticos e integrados», Ediciones de Bolsillo, 2004.

Foucault, Michel: «Defender la sociedad», curso en el College de France, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Giardinelli, Mempo: «El país y sus intelectuales», Ed. Capital Intelectual, 2004.

Hobsawm, Eric: «Historia del siglo XX», Edición Crítica, 1995.

Lanata, Jorge: «Argentinos II», Ediciones B., 2003.

Luna, Félix: «Los gobiernos radicales», Ed. Planeta, 2003.

O´Donnell, Pacho: «Los héroes malditos. La historia argentina que no nos contaron», Ed. Sudamericana, 2004.

Oesterherld, Héctor, G.: «El Eternauta I», Ediciones Record, Buenos Aires, 1994.

Romero, Luis Alberto: «Breve historia contemporánea argentina», Fondo de Cultura Económica, 1994.

Sasturain, Juan: «El domicilio de la aventura», Ediciones Colihue, 1981.

–: «Conversaciones», *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, a. 2, no. 11, 2003.

Semán, Pablo: «La religiosidad popular», Capital Intelectual, 2004.

Stephane, Roger: «Retrato del aventurero», Ediciones de la Flor, 1968.

Walsh, Rodolfo: «Operación masacre», Ed. Planeta, 1957.

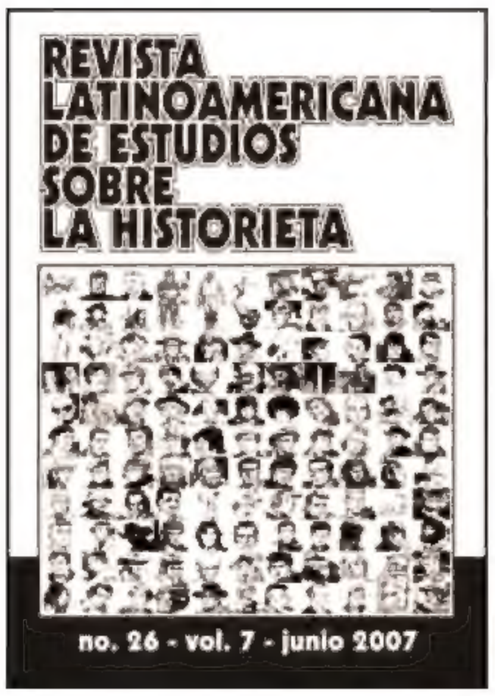
Wells, H. G.: «La guerra de los mundos», Biblioteca El Mundo, 1898.

los últimos números

Ana Merino: Identidades variables en la historieta mexicana. Don Catarino en el espacio estereotípico de los caníbales

Roberto Elisio dos Santos: Circo Editorial y la historieta de humor en Brasil (1984-1995)

Edixon Rodríguez: Historia del cómic en Venezuela



A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (8). Los personajes

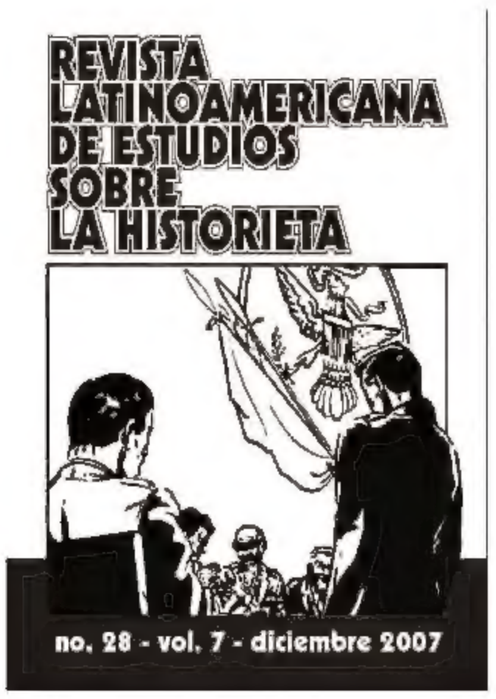
Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta» (1)

Héctor Fernández L'Hoeste: De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana. El caso de «Hombres de acero»

Gêisa Fernandes D´Oliveira: El *caipira* de todos nosotros. La construcción del sentido de un tipo brasileño en las historietas

Alij Aquetza Anaya López: Pasiones y temores de la historieta popular mexicana

Jorge Montealegre Iturra: Los «Dramagramas» de Fernando Krahn



Juan Manuel Aurrecoechea: La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología

Adelaida de Juan: Nuez: premio a la caricatura

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta» (2)

Hernán Ostuni Rocca: La historieta uruguaya

Joaquín Cuevas: Breve aproximación a una historia de la historieta boliviana

Gabriel López Soliz: Una aproximación a la historia de la caricatura en Bolivia

Jorge Siles: El *boom* de la historieta boliviana